3,20

Richard Schechner

PERFORMANCE

teoría y prácticas interculturales

Prólogo Susana Rivero y M. Ana Diz
Traducción M. Ana Diz



Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil
Universidad de Buenos Aires

1

¿QUE SON LOS ESTUDIOS DE PERFORMANCE Y POR QUE HAY QUE CONOCERLOS?

¿En qué consiste el trabajo de una disciplina o campo académico que estudia la compleja y dinámica performatividad del mundo actual? Una disciplina académica que proclama como campo de estudio todo el amplio espectro de la performatividad, que es interdisciplinaria e intercultural? Vivimos en un ambiente teatralizado y performativo. Se hace política de un modo que es difícil separar el efecto y la sustancia. Ideas como la de inventar guerras, como en la película *Wag the Dog*, pueden ser forzadas pero "las guerras de la sala" que se hacen a grandes distancias pero se televisan en vivo definitivamente tienen valor de entretenimiento. Todo "se construye," todo es "juego de superficies y efectos", lo que quiere decir que todo es performance: del género, al planeamiento urbano, a las presentaciones del yo en la vida cotidiana.

La pregunta sobre el "campo de estudios de la performance" puede responderse al menos desde dos perspectivas: 1. como construcción teórica; 2. como disciplina académica. Por supuesto, ambas están estrechamente relacionadas porque la investigación, las publicaciones, conferir títulos avanzados, etcétera, es lo que da forma a los intereses teóricos, especialmente en las disciplinas nuevas o recientes como la de los estudios de la performance. En este ensayo, desplegaré primero las bases teóricas de los estudios de la performance y luego resumiré brevemente su trayectoria desde que apareció en los Estados Unidos como disciplina académica.

El campo de estudios de la performance presupone que vivimos en un mundo post-colonial en el que las culturas se chocan, se influyen y hasta se interfieren, hibridizándose con energía. Esos choques no son siempre "políticamente correctos" ni agradables. Las poblaciones y las ideas se mueven, empujadas por guerras y gobiernos despóticos, por fuerzas económicas a las que cortésmente llamamos "mercado", por el

internet y otras nuevas tecnologías de la comunicación. Las consecuencias de todo este movimiento no son para nada claras ni seguras. La ecología del planeta se ve amenazada en varios frentes: población, distribución despareja de riqueza y de recursos, agotamiento de tierra arable, epidemias, el efecto de invernadero, etcétera. Al mismo tiempo, muchos creen, con optimismo utópico, que las nuevas tecnologías de la comunicación, la biología y las exploraciones del espacio de algún modo nos llevarán a "un mundo mejor en el futuro."

Un modo de comprender la escena de este mundo confuso, contradictorio y extremadamente dinámico es examinarlo "como performance." Y eso es precisamente lo que hacen los estudios de la performance. Los estudios de la performance utilizan un método de "amplio espectro." El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos; comprende también ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos; performances de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social y profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como el shamanismo); los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos.

Para comprender mejor este complejo tramado de performances, detallo las varias relaciones en el registro cuádruple de la performance -autores, directores, actores y espectadores. Los estudios de la performance toman sus instrumentos de las ciencias humanas, biológicas y sociales; de la historia, de los estudios de género, del psicoanálisis, etcétera. Es un campo que agresivamente "toma prestado" de muchos otros, una disciplina interdisciplinaria.

Desde una perspectiva ligeramente diferente y en términos generales, las "actividades humanas de performance" pueden dividirse en las siguientes categorías, que abarcan un continuum y esferas o ámbitos que se superponen:

> juego-ritual-deportes-las artes de la performance (música, danza, teatro)-performances de la vida cotidiana/performatividad-prácticas jurídicas/médicas-entretenimientos populares-medios de comunicación...

El continuum es de final abierto. Las categorías que he incluido son al mismo tiempo "definidas" e "indeterminadas." Con eso quiero decir que dentro del actual contexto cultural de los Estados Unidos, esas categorías tienen significados específicos; en otros contextos culturales, podrían incluirse otras categorías o las mismas actividades podrían tener otros nombres. Pero la base teórica subyacente es suficientemente clara: actividades humanas -sucesos, conductas- que tienen la cualidad de lo que llamo "conducta restaurada", o "conducta practicada dos veces"; actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*. Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de "originalidad" o "espontaneidad") es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego.

Hay que hacer una distinción más entre lo que "es" performance y lo que puede estudiarse "como" performance.

Algo "es una performance" cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es. En la cultura occidental, desde los antiguos griegos en adelante, la convención, el hábito y la tradición concuerdan en que la representación de un texto dramático es una performance. Desde el Renacimiento, la tradición occidental subrayó lo que los chinos llamaban "drama hablado". A lo largo del siglo pasado, la idea de lo que "es" performance se ha extendido y expandido cada vez más. La expansión fue impulsada por una fuerte tradición de vanguardia: desde el simbolismo, futurismo, surrealismo y dadaísmo a los *happenings*, el teatro ambientalista, los medios múltiples y la realidad virtual. Los experimentos de performance han acercado y borroneado las fronteras entre las artes performativas y entre el arte y la vida. Acompañando, explicando y hasta cierto punto guiando a los artistas, han aparecido estudiosos y teóricos de la performance.

Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas. Después de tan amplia generalización, debo añadir que todo género de performance y toda instancia particular de un género es concreta, específica y diferente de todas las demás. Es paradoja fundamental de la performance que cada instancia sea diferente de las otras, mientras que teóricamente la idea misma de performance se basa en la repetición y la restauración. Pero ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están en flujo constante.

En este momento, la afirmación más radical de lo que "es" performance -o de lo que podría ser- reside en la noción del "performativo", término acuñado en los cincuenta por el inglés J. L. Austin, filósofo del lenguaje. El performativo de Austin es una categoría del lenguaje que realmente "hace" algo: promesas, contratos, matrimonios, bautismos de barcos. Sobre la base de las ideas de Austin, de que la lengua hace algo más que describir o expresar, otros, como Judith Butler y Peggy Phelan, encontraron el performativo en muchas esferas de la vida humana personal

y social, incluidas actividades tan diversas como la escritura y el género ("mujer" no es un supuesto biológico sino algo "decidido" o "construido" culturalmente).

Pero, sin atender a qué "es" una performance, todo y cualquier cosa puede ser estudiado "como" performance. Ésta no es una afirmación única o especial de una disciplina particular. Todo puede ser estudiado "como" física, química, derecho, medicina -o cualquier otra disciplina. Porque lo que se afirma con el "como" es que el objeto de estudio será considerado "desde la perspectiva de, o en términos de una disciplina específica." Un ejemplo aclarará la idea. Estoy escribiendo este ensayo en una computadora. Puedo estudiar la computadora "como física", examinar sus propiedades físicas -desde el peso, tamaño y materiales hasta las estructuras moleculares y atómicas de sus microprocesadores. O puedo considerar la computadora "como matemáticas", e internarme en los códigos binarios de sus programas. O puedo pensarla "como derecho", mirando la red de patentes, derechos de autor, contratos, etcétera. Hay tantas clases de "como" como campos de estudio.

El campo de los estudios de la performance surgió en los setenta como respuesta a las ideas que se expandían respecto a la performance y a lo performativo, y frente a la necesidad de una disciplina que organizara el paradigma de "como performance." Pero las raíces del campo se retrotraen más todavía. Resumiré brevemente la historia de esa trayectoria -incluyendo mi propio papel en ella.

En 1966 publiqué en *TDR (Theater Drama Review)* "Approaches to Theory/Criticism" ("Acercamientos a la teoría y a la crítica"), donde establecía un área de estudio que llamaba "las actividades de performance del hombre" [sic]: representaciones, juegos, deportes, teatro y ritual (1966: 27-28). En 1970 apareció "Actuals" ("Actuales"), con mis ideas de los sesenta sobre el ritual en culturas no occidentales y su relación con la performance de vanguardia **(1)**. En 1973 fui editor invitado de un número especial de *TDR* dedicado a "Performance and the Social Sciences." En el prólogo de ese número, escribí: "la performance es un tipo de conducta comunicativa que forma parte de, o es contigua con ceremonias rituales más formales, reuniones públicas y otros varios medios de intercambiar información, mercancía y costumbres". Con Mady Schuman, co-edité en 1976 *Ritual, Play, and Performance*, antología que exploraba las mismas ideas. También de 1977 es la primera edición de mi libro *Performance Theory*.

Toda esa actividad de escribir y editar se relacionaba con mi trabajo en el teatro, donde no sólo trataba de hacer teatro sino también, a veces, de "crear rituales" junto con ejercicios de taller. Expandí mi foco hasta incluir las siete fases del "proceso de performance": entrenamiento, taller, ensayo, calentamiento, performance, enfriamiento, consecuencias. Influyeron en mis ideas el trabajo de campo de teatro y antropología que hice en la India y otros lugares, en donde busqué todas las instancias posibles de performance en contextos culturales específicos. No era el único en reconocer que la performance debía entenderse en términos interculturales y globales.

De ese trabajo, y de reunirme con colegas con ideas parecidas, desde mediados de los setenta, empezaron a ofrecerse cursos de estudios de la performance en el Departamento Graduado de Drama de la Universidad de New York donde enseñaba desde 1967. En la primavera de 1979 se ofreció el primer curso de "Teoría de la Performance", que consistió en una serie de reuniones con profesores invitados con quienes dialogábamos mis alumnos y yo una vez por semana. Entre esos visitantes, a lo largo de un periodo de tres años, estuvieron Victor y Edith Turner, Augusto Boal, Jerzy Grotowski, Barbara Myerhoff, Erving Goffman, Yvonne Rainer, Jerome Rothenberg, Joann Kealinohomoku, Alfonso Ortiz, Allan Kaprow, Julie Taymor, Brian Sutton-Smith, Spalding Gray, Ray Birdwhistell y muchos otros. Los temas abarcaban desde la representación del yo y el juego hasta shamanismo, performance experimental, performance cultural e intercultural.

Más o menos al mismo tiempo, y cada vez más a lo largo de los años, otros profesores de teatro de la Universidad de New York creaban cursos sobre performance feminista y de género, post-estructuralismo, actos de habla, representaciones de turismo y museos, performances de la vida cotidiana, performance de vanguardia, estudios de danza y entretenimientos populares. Mis colegas Michael Kirby, Brooks McNamara, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Marcia Siegel, Michael Taussig y Peggy Phelan trajeron a la Universidad de New York esos temas fundamentales de los estudios de la performance. Claramente, para 1980, ya no estábamos enseñando "drama" o "teatro" del modo en que se enseñaba en otros lugares. En muchos cursos, ya no enseñábamos drama ni teatro para nada. En 1980 cambiamos el nombre del Depar-tamento de Drama a Departamento de Estudios de la Performance y modificamos sus objetivos. Bajo la dirección inspirada de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, jefa del departamento desde 1979 a 1992, los estudios de la performance fueron tomando forma como departamento académico específico, el primero en su clase. Copio los objetivos, tal como se describieron en el Boletín de la Universidad de New York de los años 1982-1984:

> El Departamento de Estudios de la Performance ofrece un currículum que cubre todo el espectro de formas de performance, desde teatro y danza hasta ritual y entretenimiento popular... Se documenta y se analiza desde una variedad de perspectivas la amplia gama de tradiciones de performance -por ejemplo, danza posmoderna, circo, Kathakali,

> Broadway, ballet, shamanismo- en trabajo de campo, entrevistas, investigación de archivo. En su conjunto, el programa es intercultural e interdisciplinario, con componentes de las artes, las humanidades [y] las ciencias sociales.

Estos objetivos se repiten casi palabra por palabra en los boletines siguientes, incluyendo el de este año.

Pero eso no significó que las cosas permanecieran estáticas. Se añadieron los estudios de movimiento y danza; los estudios de género y, más tarde, los *queer studies* cobraron importancia, así como la performance africana y afroamericana. A mediados de los noventa, Ngugi wa Thiongo'o, dramaturgo-teórico-activista de Kenia, se sumó al departamento; el estudioso afroamericano Fred Moten vino en 1998. En 1995, entró Barbara Browning, etnógrafa de la danza y especialista en baile afrobrasileño; y poco después, Diana Taylor, especialista en performance latinoamericana, tomó la dirección del departamento hasta el presente.

Pero lo que pasó en la Universidad de New York no es toda la historia. Victor Turner y yo entablamos una relación muy fructífera, que llevó a una serie de conferencias que fueron definiendo más el campo de los estudios de la performance. Conocí a Turner en la primavera de 1977, cuando me invitó a participar en una conferencia sobre "Ritual, Drama y Espectáculo". En esa conferencia, Turner había reunido un grupo de unos veinte antropólogos, estudiosos de la performance y artistas. No hubo sesiones públicas -sólo 10 días de interacción intensa y apasionada. Poco después, Turner y yo empezamos a planear una "Conferencia Mundial sobre el Ritual y la Performance", que terminó convirtiéndose en tres conferencias, con un grupo central que asistió a todas ellas. La primera, en noviembre de 1981, en Arizona, se enfocó en las performances rituales de los yaquis; la segunda, en New York, en mayo de 1982, estuvo dedicada a la performance japonesa, especialmente al trabajo de Suzuki Tadashi. La última reunión, en New York, del 23 de agosto al 1ero de septiembre de 1982, culminó con la comparación de performances tradicionales, modernas y posmodernas de los indios norteamericanos, Asia, Europa y África. En 1980, en una reunión del comité organizador, Turner hizo explícitos nuestros objetivos:

> Por sus performances las conoceráis... las culturas se expresan más completamente en sus performances rituales y teatrales y gracias a ellas adquieren conciencia de sí mismas...
> Una performance es una dialéctica de "flujo", es decir, movimiento espontáneo en el que acción y conciencia son uno, y "reflexividad", donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven "en acción", mientras dan forma y explican la conducta. Una performance afirma nuestra humanidad compartida, pero también declara el carácter único de las culturas particulares. Nos conoceremos mejor entrando en las performances de cada uno, aprendiendo gramáticas y vocabularios.

La visión de Turner no se tradujo sólo en una conferencia sino en un proyecto utópico basado en respeto mutuo y en el goce de las diferencias culturales, de los intercambios de sentimientos y de ideas, y del deseo de experimentar las identidades culturales de cada uno. En 1990, se editó el libro, *By Means of Performance* ("Por medio de la performance"), con las ponencias, conferencias y demostraciones de las conferencias (2).

Turner murió en 1983 y yo sentí que estaba continuando su trabajo cuando en 1990 organicé una conferencia de seis días sobre performance intercultural. No fue tan grande ni ambiciosa como la Conferencia Mundial, pero sus participantes estaban más estrechamente asociados con los estudios de performance.

Las tres conferencias -a lo largo de 15 años- extendieron el alcance de los estudios de performance mucho más allá de la Universidad de New York. Allí el campo adquirió una esfera de acción en términos de los participantes y de los temas. Las conferencias ayudaron a que la gente se mantuviera en contacto y trabajara en conjunto. Fueron importantes por definir el campo y también como medio de diseminar ideas. A esos proyectos, y muy relacionada con ellos, se añade la labor editorial: el *Theater Drama Review* (*TDR*), revista de estudios de la performance, de la que soy editor. En *TDR* colaboro con una comisión directiva internacional, cuyos editores aseguran el carácter fuertemente intercultural e interdisciplinario de la revista. Los números y artículos recientes han abordado asuntos de estética, ritual y performances populares en África, Asia, las Américas, el Caribe y Europa.

Desde mediados de los ochenta, los estudios de la performance han crecido con rapidez. En Inglaterra, The Centre for Performance Research (CPR) [Centro para la Investigación de la Performance] de Richard Gough, se alió con el trabajo que Eugenio Barba estaba haciendo en Europa y Asia en antropología del teatro. Barba propone que la antropología del teatro se basa concretamente en identificar los modelos subyacentes en la conducta de la performance artística, especialmente la expresada en las grandes tradiciones euroasiáticas (desarrollo de los experimentos de Jerzi Grotowski, mentor de Barba); sus ideas se resumen en el libro de 1991, *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*. El CPR patrocina conferencias y performances, publica libros y la revista *Performance Research*. En 1999, con los auspicios del CPR, se fundó *Performance Studies International* (PSI), asociación profesional que sigue el modelo de otras como MLA, ATHE y AAA. Los miembros de la PSI todavía son, en su mayoría, de la zona del Atlántico Norte (no sólo

norteamericanos) pero la organización quiere ampliar sus bases culturales, lingüísticas y demográficas. La PSI nació de una serie de conferencias de estudios de la performance que se hicieron en la Universidad de New York y datan de 1995, a las que asistieron más de 400 estudiosos y artistas. En los años subsiguientes, se organizaron conferencias en Northwestern University, The Georgia Institute of Technology, The City University of New York, CPR y, en el año 2000, en la University of Arizona, en Tempe. Hay planes para futuras reuniones en Taipei, Berlín y otros lugares.

No fue casualidad que la segunda conferencia de la PSI se reuniera en Northwestern University puesto que, aparte de New York University, es la única universidad que tiene un departamento completo de estudios de la performance. En este respecto, las historias de los estudios de la performance en las dos universidades (Northwestern y New York) son muy diferentes. Juntos, los dos métodos institucionales abarcan el espectro completo de la disciplina. El ala de New York University se arraiga en el teatro y la antropología; la de Northwestern, en discurso, comunicaciones y etnografía. Desde finales del siglo XIX, Northwestern ha estado a la vanguardia de los estudios sobre el discurso y la interpretación de lo oral. A fines de los ochenta, el grupo de Northwestern cambió sus objetivos y pasó a llamarse Estudios de la Performance. En 1993, Nathan Stucky, de Southern Illinois University, describió ese proceso en el Internet, en una charla titulada "¿Qué son los estudios de la performance?:

> "Hacia fines de los sesenta y comienzos de los setenta, muchos programas (de lo que formalmente era "Interpretación Oral") ya estaban haciendo, en realidad, lo que se llamaba "Performance de la Literatura." Pero lo que se consideraba por literatura se amplió rápidamente hasta incluir performances culturales, relatos personales, performances de todos los días, no ficcionales, rituales, etc. Esta visión sugiere una idea muy amplia del concepto de "texto"... Para esa época, los trabajos etnográficos, como los que se hacían en folklore y antropología, empezaban a tener algún interés... Esos hilos se conectan lógica e históricamente a través de los estudios literarios/críticos relativamente recientes, enfocados en la tradición oral, que ha sido siempre parte de esas aproximaciones a la performance... De modo que los estudios de la performance deben pensarse en términos amplios.

Stucky resumió los modos en que los estudios de la performance de Northwestern University y otras universidades "orientadas hacia el discurso" se relacionan con Turner, Goffman, Geertz y otros científicos sociales de la misma línea. En 1991, Dwight Conquergood, teórico importante del campo que dirige el Departamento de Estudios de la Performance en Northwestern, llamó la atención sobre "cuestiones que pueden agruparse alrededor de cinco planos de análisis que se entrecruzan:

> 1. *Performance y el proceso cultural ...* .
> 2. *Performance y la praxis etnográfica ...*
> 3. *Performance y hermenéutica ...*
> 4. *Performance y representación erudita ...*
> 5. *Política de la performance ...* (1991: 190)

Esos "planos de análisis" muestran cuánto más extensos y teóricos son los estudios de la performance, comparados con los de teatro y las artes performativas.

Después de repasar la historia de cómo los estudios de la performance establecieron su territorio como disciplina académica, puedo ahora volver a algunas consideraciones teóricas. Los estudios de performance son "inter"-en el medio, intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales- y por eso, inherentemente inestables, resistiendo y rechazando toda definición fija. La "pureza" no constituye un valor. El campo es más dinámico cuando opera entre el teatro y la antropología, el folklore y la sociología, la historia y la teoría de la performance, los estudios de género y el psicoanálisis, las instancias reales de performance y la performatividad, etcétera -con el tiempo, se añadirán nuevas intersecciones y se abandonarán las que resulten anticuadas. Las disciplinas académicas resultan más activas en esos cruces que cambian constantemente. Aceptar el "inter" significa oponerse a establecer ningún sistema fijo de conocimiento, de valores o de temas. Los estudios de la performance son inconclusos, abiertos, multívocos y auto-contradictorios. Por eso es muy probable que nunca existan muchos departamentos de estudios de la performance. Más bien, habrá estudiosos de la performance en diversos departamentos.

En un nivel más teórico, ¿cuál es la relación entre performatividad y performance? ¿Existen límites para la performatividad? ¿Existe algo fuera del alcance de los estudios de la performance? Aceptar lo performativo como categoría teórica y como hecho de conducta hace cada vez más difícil sostener la distinción entre apariencias y hechos, superficies y profundidades, ilusiones y sustancias. Las apariencias son realidades. Y realidades son también lo que está detrás de las apariencias. La noción de "verdad" como "natural" o "fija" se vuelve dudosa. La realidad social y hasta física se comprende como construcción, en toda su extensión, desde sus muchas superficies o aspectos hasta sus múltiples profundidades. Ese profundo relativismo o, acaso, dicho con más precisión, la aceptación de lo que la filosofía hindú llama comprensión "maya-lila" de la realidad, perturba a muchos que desean un apoyo más firme, más establecido, más "universal" de valores, de prácticas sociales correctas e identidades personales. Los estudios de la performance trabajan con -y a través de- la miríada de puntos de contacto y de yuxtaposiciones, tensiones y lugares sueltos, separando y conectando seres humanos y las telas de significación que nuestra especie sigue tejiendo.

NOTAS

1 "Actuals" se publicó primero en un volumen de homenaje a Francis Fergusson, The Rarer Action. *Poco después, volvió a publicarse en* Theatre Quarterly *(1, 2, abril-junio 1971: 49-66). Aparece incluido en mis* Essays on Performance Theory, *de 1976.*

2 La Conferencia Mundial fue una producción grande y costosa, algo que yo no es realmente posible en estos prolongados tiempos de economía. La Conferencia fue patrocinada por: Wenner-Gren Foundation, Asian Cultural Council, Asia Society, International Theatre Institute, American Theatre Association (ahora reconstituido como American Theatre in Higher Education), Tisch School of the Arts y el Nacional Endowment for the Humanities. Todos los trabajos relacionados con la Conferencia, en sus fases de planeamiento y en su realización -incluidas las grabaciones de todos las sesiones- están disponibles en la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

2 DEL RITUAL AL TEATRO Y DE VUELTA: LA TRENZA DE EFICACIA Y ENTRETENIMIENTO

RITMOS DE PERFORMANCE

La celebración *kaiko* de los tsembagas, en las Tierras Altas de Papúa Nueva Guinea, es un festival que dura un año y que culmina en el *konj kaiko:* el *kaiko* del cerdo **(1)**. Kaiko significa 'danza' y los entretenimientos centrales de las celebraciones son bailes. En 1962-63 los tsembagas tuvieron un público de trece grupos locales en quince ocasiones, sin contar el gran final, el konj kaiko **(2)**. Para asegurar el éxito del kaiko, jóvenes tsembagas iban a las zonas vecinas a anunciar los espectáculos; también traían de vuelta mensajes cuando alguno de los grupos visitantes anticipaba un retraso, en cuyo caso, el espectáculo se posponía. Un día de kaiko empezaba con el baño de los bailarines, todos hombres; luego, los bailarines pasaban varias horas poniéndose los trajes y el maquillaje de cara y cuerpo. Toda esa ornamentación es un proceso delicado, exigente y preciso. Ya vestidos, se reunían en tierras aplanadas con los pies, donde bailaban por placer y también para ensayar antes de la llegada de los invitados. Los visitantes anunciaban su llegada cantando: se los oía mucho antes de que aparecieran. Para entonces, se reunían muchos espectadores, incluidos hombres, mujeres y niños de los pueblos vecinos. Ese público venía a mirar y a intercambiar mercancías. Finalmente,

> los bailarines locales se retiran a un lugar especial un poco por encima de donde danzan, donde pueden ver sin obstáculos a los visitantes y donde siguen cantando. Los visitantes se acercan a la entrada en silencio, llevados por hombres con bolsas de lucha **(3)**, que corren de un lado al otro, al frente de la procesión, blandiendo sus hachas, pavoneándose, en cuclillas, en la típica postura de combate. Uno o dos de los locales que los han invitado, los reciben antes de

> llegar a la entrada y los acompañan a cruzarla. Las mujeres y los niños visitantes siguen detrás de los bailarines y se unen con los otros espectadores a los lados. Mujeres y niños locales saludan y abrazan a los visitantes. La procesión danzante avanza hacia el centro del campo de baile, dando bajos y prolongados gritos de batalla y pateando el piso, tratado mágicamente antes de su llegada... para poder bailar con mucha fuerza. Recorren el campo de danza unas cuantas veces, repitiendo el pataleo en varios lugares mientras el público los alienta expresando admiración por sus números, su estilo y la riqueza de su ornamentación, Luego, empiezan a cantar. (Rappaport 1968: 187)

La performance transformó en entretenimiento las técnicas del combate. Todos los movimientos y los sonidos básicos -hasta el avance al espacio central- eran adaptaciones o préstamos directos de la batalla. Pero la danza tsembaga era un baile, y eso era claro para todos los presentes. El baile no era un fenómeno aislado -como ir al teatro suele ser en los Estados Unidos- sino una conducta integrada en una serie de acciones conjuntas. La entrada descrita ocurrió al atardecer, y justo antes del crepúsculo, paró la danza, y se distribuyó y se comió la comida apilada en el centro del campo de baile. Podría decirse, literalmente, que el baile es *sobre* la comida, porque la totalidad del ciclo kaiko se centra en adquirir suficientes cerdos para servir carne en el festival.

> Se pide a los visitantes que dejen de bailar y que se reúnan alrededor de uno de los anfitriones, que da un discurso de presentación. El orador camina lentamente alrededor de la comida servida en una serie de pilas mientras cuenta las relaciones de los dos grupos: su ayuda mutua en la lucha, el intercambio de mujeres y de riquezas, la hospitalidad que se brindaron en momentos de derrota... Cuando termina el discurso, se distribuyen las porciones a los hombres que vinieron a ayudarlos a bailar y a sus mujeres. (Rappaport 1968: 188)

Después de cenar vuelven a la danza y siguen bailando toda la noche. Al amanecer, casi todo el mundo ha bailado con todos los demás: esta comunalidad es signo de una alianza fuerte.

Cuando amanece, el campo de baile se convierte en mercado. Se intercambian o se venden (el dinero ha llegado a la economía tsembaga) ornamentos, cerdos, pieles, hachas, cuchillos, conchas, pigmentos, tabaco.

> Las transacciones que ocurren en el campo de baile se completan de inmediato: un hombre da y recibe al mismo tiempo... Cuando están en una casa, sin embargo, ocurre otra clase de intercambio. Aquí, los hombres de otros lugares dan a sus parientes o socios de trueque del grupo local, ciertas posesiones valiosas por las cuales no reciben nada inmediatamente. (Rappaport 1968: 189)

Este orquestado quedar en deuda está en el centro del kaiko. Al comienzo de la celebración los anfitriones debían carne a los huéspedes y los huéspedes debían ciertos artículos de trueque a los anfitriones. En la primera parte del kaiko los anfitriones dan carne a los huéspedes; en la segunda parte, los huéspedes pagan artículos de trueque a sus anfitriones. Pero ninguno de los pagos culmina en un balance completo. Cuando termina el kaiko, los huéspedes deben carne a sus anfitriones, y éstos, artículos de trueque a sus huéspedes. El intercambio de papeles perpetúa un necesario desequilibrio de pagos. Ese desequilibrio simétrico garantiza futuros kaikos: continuos intercambios entre los grupos. Garantizados mientras no sea destruido todo el sistema socio-económico-estético-ritual del cual forma parte el kaiko. Después del trueque público y la entrega de regalos, más privada, sigue más baile. Luego, todo el mundo se va a su casa.

Los entretenimientos del kaiko son una exhibición ritual: no simplemente un hacer sino un mostrar que se hace. Además, ese exhibir es real (= el trueque y la entrega de artículos que tienen como consecuencia un nuevo desequilibrio) y simbólico (= la reafirmación de alianzas, concretada en relaciones deudor-acreedor). El entretenimiento mismo es un vehículo que permite que deudores y acreedores intercambien sus lugares: también es ocasión para un mercado; y es divertido. El kaiko depende de la acumulación de cerdos y artículos necesarios para el trueque y de un estar dispuestos a visitar, a vestirse de un modo especial y a bailar. Ninguna parte del kaiko es suficiente en sí misma. La danza es una performance -y gozada como tal, con espectadores que a menudo son críticos acerbos- pero es también un modo de facilitar el trueque, encontrar pareja, cimentar alianzas militares y reafirmar (o reordenar) jerarquías tribales.

> Los tsembagas dicen: "los que vienen a nuestro kaiko también vendrán a nuestras batallas." Tanto anfitriones como huéspedes interpretan del mismo modo la asistencia al kaiko. Las preparaciones para salir de un kaiko incluyen performances rituales parecidas a las que preceden una pelea. Se ponen bolsas de lucha en la cabeza y en el pecho de los bailarines y *gir* en los pies para que puedan bailar muy fuerte, igual que en la guerra. La danza es como una lucha. Los hombres con bolsas de lucha dirigen la procesión de los visitantes y entran con paso marcial al campo de danza de sus anfitriones. Unirse a un grupo en la danza es expresión simbólica de querer unirse a ellos en la lucha. (Rappaport 1968: 195-6)

La muestra de la danza del kaiko es una versión cultural del modo en que los

animales se muestran sus territorios y su status. Los rituales de los tsembagas son etológicos y culturales. También son ecológicos: el kaiko es un medio de organizar las relaciones de los tsembagas con sus vecinos, con sus tierras y sus mercancías, con sus jardines y sus territorios de caza.

Un kaiko culmina con un konj kaiko. El kaiko dura un año; el konj kaiko, unos pocos días, por lo general, dos. Los años de kaiko no son comunes. En los 50 a 60 años que terminaron en 1963, los tsembagas habían tenido cuatro kaikos, con un promedio de 12 a 15 años entre uno y otro. Todo el ciclo está relacionado con el ritmo de guerra/paz, que a su vez, depende de cómo progrese la población de cerdos. Después de un konj kaiko -cuyo acto central es una carnicería masiva de cerdos y la distribución de carne-, a un período corto de paz sigue la guerra, que continúa hasta que empieza otro ciclo de kaiko. El ciclo mismo dura suficientes años como para criar un número suficiente de cerdos para poder montar un konj kaiko. En el konj kaiko del 7-8 de noviembre de 1963 se mataron 96 cerdos con un peso total en vivo de 6.800 kilos, que dio unos 3.400 kilos de carne. Alrededor de tres mil personas compartieron el botín de la carnicería.

Lo que empieza en danza termina en banquete. O, para ponerlo en términos estético-religiosos, lo que comienza como teatro termina en comunión. En Occidente, no hemos usado performances de ese modo, como pivotes de sistemas que involucran transacciones económicas, sociales, políticas y religiosas, desde el tiempo de los festivales atenienses de la antigua Grecia o del teatro litúrgico de la Europa cristiana medieval. Con la vuelta del holismo a la sociedad contemporánea, parece posible al menos hablar de este tipo de performances. Es evidente que las danzas de kaiko no son ornamentos ni pasatiempos, ni siquiera "parte de los medios" que efectúan las transacciones entre los tsembagas. Las danzas simbolizan y activan el proceso de intercambio.

Los bailes son pivotes de un sistema que transforma conductas destructivas en alianzas constructivas. No es casual que cada movimiento, canto y disfraz de las danzas del kaiko sean adaptaciones del combate. Se encuentra un uso nuevo a esa conducta. De un modo bastante inconsciente, comienza un proceso positivo de intercambio: cuanto más espléndidas sean las exhibiciones de la danza, más fuertes serán las alianzas; cuanto más fuertes sean las alianzas, más espléndidas las danzas. Entre kaikos -pero sólo entre kaikos- se hace la guerra. Durante los ciclos de kaiko hay paz. La transformación de la conducta de combate en performance es el centro teatral del kaiko. Esa transformación es idéntica a la acción que ocupaba el centro del teatro griego, y que pasó de los griegos a toda la historia del teatro en Occidente: la caracterización y la presentación de acontecimientos reales o posibles -el argumento, la trama o la acción dramática elaborada por personas, dioses o genios- constituyen una transformación de conducta real en conducta simbólica. La transformación teatral parece ser de dos clases: 1) eliminar conductas antisociales, ofensivas y disruptivas con gestos y exhibiciones ritualizados; y 2) inventar personajes que representan acontecimientos ficticios o hechos reales ficcionalizados porque se actúan (como en el teatro o el cine documental o los espectáculos de los gladiadores romanos). Estas dos clases de transformación pueden ocurrir juntas; pero por lo general, cuando se mezclan, una predomina sobre la otra. El teatro occidental subraya la caracterización y la representación de ficciones; el teatro melanesio subraya el desplazamiento de conductas hostiles. Los teatros que equilibran las dos tendencias -hay ejemplos en Asia, entre los indios americanos, en la Europa medieval, en África y en algunas performances experimentales de Occidente- ofrecen, creo, el mejor modelo para el futuro del teatro.

Muchas de las performances de los pueblos tribales son, como el kaiko, parte de la ecología general de la sociedad. El ciclo *engwura* de los aruntas, descrito por Spencer y Gillen a fines del siglo XIX (1899, reimpreso en 1968) (4) es un ejemplo elegante del uso de una serie de performances para expresar la ecología de un pueblo y participar en ella. El hecho de que la engwura ya no se actúe -de que los aruntas, en términos culturales, hayan sido exterminados- indica que esa totalidad a la que me refiero es incompatible con la cultura occidental, tal como está constituida en la actualidad. Mientras los grupos que ejecutan las performances adapten técnicas del kaiko o de la engwura, están destinados a permanecer al margen de Occidente. Pero la función más importante de la vanguardia es proponer modelos de cambio: ir adelante. La engwura era un ciclo de iniciación que duraba varios años; la última fase consistía en performances puestas en escena esporádicamente durante un período de 3 a 4 meses..Cada fase de la engwura ocurría sólo cuando se cumplían ciertas condiciones: un número suficiente de jóvenes de cierta edad reunidos para ser iniciados; un número suficiente de hombres mayores dispuestos a dirigir las ceremonias (cruciales, sobre todo en una cultura oral); comida suficiente para apoyar la celebración. Entonces se preparaban meticulosamente los campos e implementos sagrados según la tradición. Por fin, tenía que haber paz entre las tribus vecinas -a veces era necesario anunciar una engwura para establecer la paz.

El ritmo diario de la engwura recapitulaba su ritmo mensual: se limpiaban los espacios de la performance, se arreglaban y exhibían los implementos, se decoraban los cuerpos, se cocinaba y se comía. El día de performance no había una sino varias actuaciones, con descanso y preparaciones entre cada una. Cada performance duraba un promedio de diez minutos y por lo general era un baile acompañado de tambores y cantos. Terminada la performance, los actores descansaban unas dos horas; luego, empezaban las preparaciones para la próxima, que llevaban otras dos

horas. El día seguía un ritmo de ascenso y caída (figura 2.1) (5). Todo el ciclo de performances constituía y recapitulaba los hechos más importantes del ciclo de vida de los varones de Arunta. Los acontecimientos individuales estaban incluidos, aunque ellos mismos, como serie, abarcaban el pequeño ciclo de performances. Y el gran ciclo, serie completa de pequeños ciclos, coincidía con la ecología arunta, en el sentido de la palabra que le da Rappaport (figura 2.2).

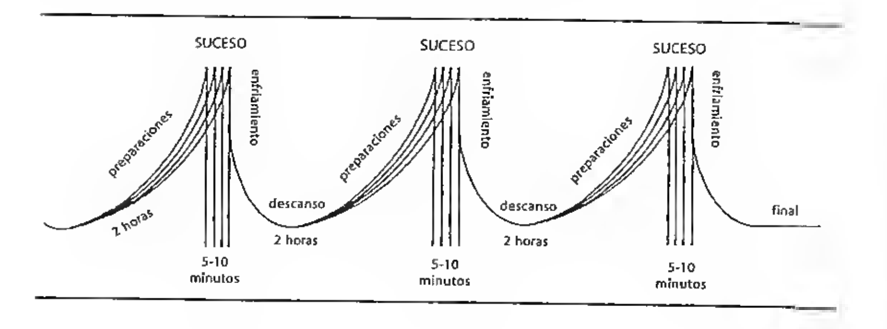


FIGURA 2.1

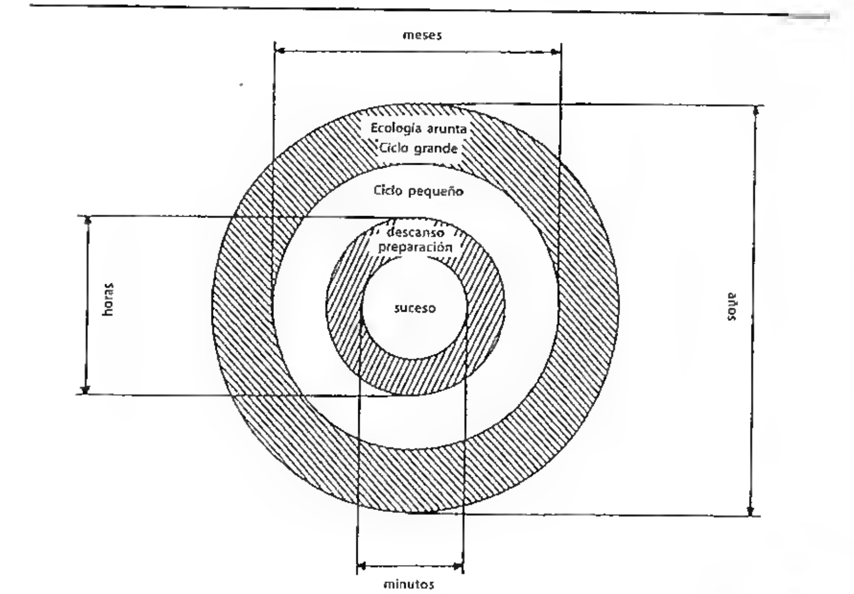


FIGURA 2.2

En Arunta, cada varón podía anticipar que durante su vida, en los ciclos de performances, representaría papeles coexistentes con su estado en la sociedad: iniciado, participante, líder o espectador. Todos los días los actores representaban versiones condensadas y concentradas de sus vidas, y también mostraban las relaciones con sus compañeros aruntanos: bailes, cuentos, canciones y acciones que constituían el centro de su ser aruntas. Y la serie de performances que duraba de 3 a 4 meses, que abarcaba el ciclo pequeño, también replicaba los ritmos del ciclo de vida de Arunta. Cada fase del ciclo, desde los acontecimientos individuales que duraban apenas minutos, al ciclo grande que se extendía años, era una réplica (una extensión, concentración y repetición) de cada una de las otras fases. Todo el ciclo de performances era, de hecho, un conjunto importante -probablemente el más importante- de los acontecimientos de la vida de un varón arunta (6).

El tema de cada danza-drama breve era algún hecho de los seres del Tiempo de Sueño que poblaban el universo aborigen "en el comienzo" (7). Esos hechos eran muy importantes para los aruntas y constituían para ellos una historia, y también una geografía, pues cada uno estaba relacionado con lugares específicos y especiales (8). En alguna medida, la engwura nos resulta familiar porque se parece a los dramas y a los rituales religiosos occidentales. Pero mientras que nosotros conferimos a esas representaciones sólo una condición simbólica, los aruntas experimentan las performances de ese Tiempo de Sueño como presencias reales, como un católico ortodoxo considera la eucaristía.

La estructura general de la engwura es analógica, mientras que en su interior, posee una estructura dramática. Las dos estructuras se integran porque los aruntas creían en la realidad del Tiempo de Sueño y sentían que sus propias vidas se movían de la realidad "ordinaria" a la "superordinaria." Experimentaban la interacción entre esas realidades: las performances de engwura eran el ombligo o vínculo, punto de tiempo y espacio donde las dos realidades se cruzaban y convergían.

LA MATANZA DEL CERDO EN KURUMUGL

Asistí a un ritual ecológico parecido al kaiko konj (pero mucho menos inclusivo que la engwura) en marzo de 1972, al este de las Tierras Altas de Papúa Nueva Guinea (9). En la performance del kaiko, no hay una autoconciencia especial. Es decir, se realiza el ritual sin que los tsembagas tengan conciencia explícita de sus funciones; aparte de los comentarios para alabar o criticar la danza, que hace el que quiere, no se emiten juicios estéticos. Dicho de otro modo, entre los tsembagas no hay ni teorizadores de la performance ni críticos en el sentido occidental. Pero en

Kurumugl, la gente sabía muy bien para qué era el ritual y por qué se lo había establecido: para prevenir la guerra entre grupos antagonistas. En Kurumugl, el ritual ya está de viaje dentro del continuum del ritual hacia el teatro.

Mi propósito es resumir un proceso a través del cual el teatro nace del ritual y, a la inversa, el ritual se desarrolla a partir del teatro. Mis pruebas no vendrán de la arqueología ni de reconstrucciones antropológicas (10). Documentaré ese proceso refiriéndome a fuentes contemporáneas o casi contemporáneas. Como ya dije, el proceso va en dos direcciones: del ritual al teatro y de vuelta.

A diferencia del campo de baile del kaiko, en Kurumugl el "campo del concejo" (como se llama) no está cerca de ningún pueblo. El gobierno colonial australiano -Papúa Nueva Guinea se independizó en 1976- estableció el campo donde se reunían los antiguos enemigos como lugar para el *canta-canta* (en su inglés, significa 'danza-música-teatro'). La diferencia entre los tsembagas y los de Kurumugl es que el kaiko tsembaga unía a aliados tradicionales mientras que en el canta-canta de Kurumugl quienes se encuentran son grupos tradicionalmente enemigos. La performance de Kurumugl corría el peligro de degenerar en combate real, aunque parecía muy similar a la del kaiko konj: los movimientos del baile adaptados del combate, los cantos de guerra, la llegada de un grupo huésped a un campo de danza en el que se apilaba cerdo cocido recién matado. La celebración que vi en Kurumugl duró dos días. El primer día llegaron, establecieron campamento dentro de largos reductos rectangulares y cavaron los hornos para cocinar. Las 350 personas que se reunieron ese primer día pertenecían a un grupo tribal. Esperaban la llegada de sus huéspedes, grupo más o menos del mismo tamaño, que había sido hasta hace poco su enemigo. El segundo día, los anfitriones mataron unos 200 cerdos. Se les acuchillaba el hocico, se les aplastaba la cabeza. Mientras que cada dueño mataba un animal recitaba -cantaba- un discurso en el que decía qué difícil había sido criar al cerdo, a quién estaba prometido, qué buen animal era, etcétera. Esos recitativos *pro forma* se festejaban con risas y carcajadas porque muchas veces incluían chistes e invectivas obscenas. Acompañaban y puntuaban los discursos los chillidos de muerte de los cerdos. Luego, destriparon los animales, los cortaron y los colocaron, en medios y cuartos, en los hornos cavados en la tierra donde se cocinaron sobre piedras calientes. Colgaban las entrañas en redes sobre los hornos y allí se cocían al vapor. Con las vejigas inflaban globos para los niños, que corrían por el campo gritando y jugando. La vista y el olor de tanta carne y tanta sangre excitaba a la gente, y me incluyo. Para la matanza no se usa ropa especial. El único elemento ritual visible que detecté fue una muestra cuidadosa de huesos de mandíbulas de cerdos, expuestos en una estructura circular como la de un altar, en medio del campo de danza. Se colgaban flores de cada mandíbula.

Cuando se empezó a cocinar, los hombres entraron a las chozas para adornarse. De vez en cuando salía uno para probarse un sombrero alto de casuarinas y plumas de pavo real. Las mujeres cocinaban y cuidaban a los niños. Después de cuatro horas sacaron de los hornos la carne, todavía casi cruda, y la colocaron en largas hileras. Cada familia ponía su propia carne (las mujeres hacían la mayor parte del trabajo) como quien pone una cantidad de dinero en el banco. El cerdo es riqueza en las Tierras Altas. Cuando los hombres terminaron de vestirse, salieron de las chozas dándose aires y se admiraron mutuamente, aunque no de muy buena gana (el adorno es muy competitivo). Algunas mujeres, vestidas como los hombres, también se adornaron. Yo no pude distinguir si se trataba de una tradición o de una innovación, ni tampoco por qué algunas mujeres lo hacían y otras no. Un hombre nos invitó a su choza a Joan MacIntosh (11) y a mí para que lo viéramos maquillarse. Puso delante de sí un espejo y unas latas de pigmento (comprado en un negocio de japoneses). Luego se aplicó azul, rojo y negro en el torso, hombros, brazos y cara. Media nariz roja y la otra mitad azul. Le pregunté qué significaba. Dijo que los había elegido porque le gustaban. Los aborígenes australianos, en cambio, se adornan los cuerpos según modelos en los que cada detalle está vinculado con seres ancestrales o de Tiempo de Sueño, con magia sexual o acontecimientos recientes. Entre los aborígenes, maquillarse el cuerpo es hacer mapas y contar cuentos.

Nuestro anfitrión-actor nos mostró su sombrero de plumas de casi un metro y cuarto de alto. Luego, salió de la oscuridad de la choza al fulgor enceguecedor del sol para ponérsela. Al emerger, su naturalidad se evaporó: literalmente echó el pecho hacia adelante y hacia arriba, dio un alarido, se puso el sombrero y se exhibió. Se había vestido para un papel social, no dramático: es decir, no para presentar un personaje ficticio cuya vida era separable de la suya propia, sino para mostrarse de un modo especial: en su posición entre la gente. No es fácil distinguir entre esos tipos de papeles. No son opuestos binarios. En el drama hay un texto fijo en todos sus detalles, los gestos precisos del papel se ensayan para una ocasión particular (y otras ocasiones, otras "producciones", podrían generar gestos diferentes), mientras que "en la vida" el texto se "remplaza por un proceso continuado que se pone en movimiento gracias a las exigencias objetivas del papel y los motivos subjetivos y las metas del actor" (12). Tener conciencia de que los papeles sociales y dramáticos están íntimamente relacionados y ubicar sus puntos de convergencia en la *mise-en-scène* más que en la mente de un dramaturgo, ha sido uno de los cambios más importantes de la teoría y la práctica del teatro contemporáneo. A ese cambio han contribuido el cine y la televisión. El cine, porque presenta acciones dramáticas en un sitio, como si fuera "vida real"; y la televisión porque trae la supuesta "vida real" de las noticias a la sala. Las noticias de televisión se escenifican no sólo por el modo obvio en que se edita lo filmado para adaptarlo a formato de video, sobre todo

tomando en cuenta la necesidad de vender tiempo en breves unidades prescritas (basadas en el tiempo que se puede mantener la atención normal del televidente). También porque los sucesos de medios de comunicación (*media events*) y las "oportunidades para la cámara" son un tipo de acontecimiento creado para televisión. Muchas acciones del teatro de guerrilla, actos terroristas, secuestros, asesinatos y demostraciones -para no hablar de otros más banales, como conferencias de prensa, inauguraciones de edificios públicos, desfiles- se teatralizan para atraer el ojo de la televisión. La idea es "llegar" a las grandes masas por ese medio. Los poderosos siempre han tenido acceso, cuando no control, a los medios de información. Pero la televisión, tanto más flexible e instantánea que los medios impresos, democratiza celebrando el apetito de "noticias". Grupos que de otro modo no tendrían voz y serían invisibles pueden verse y oírse si hacen algo "digno de noticia". Así ganan poder. En respuesta, las autoridades hacen declaraciones, montan represalias e intentan aterrorizar a los terroristas de otras formas diversas. Y se le pide al televidente común, tantas veces paralizado por esas muestras y contramuestras de fuerza, que elija entre lo que está bien y lo que está mal. Lo que parecería un intercambio de dos personas, activista y autoridad, constituye, en realidad, una serie en la que intervienen tres, con el espectador invisible que es a quien se dirigen como último recurso. Así nos educan constantemente en el histrionismo de la comunicación (13).

En Kurumugl se sentía un histrionismo muy similar. Los hombres que se exhibían, lo hacían para impresionar a sus amigos y, más tarde, también a sus enemigos. A medida que este pueblo se "tecnifique" (ya tienen aviones antes de autos, televisión antes de periódicos), saltará no al siglo XX sino más allá, pasará directamente del tribalismo preindustrial al posmoderno. La gran diferencia entre los dos es que el tribalismo preindustrial dispersa el poder entre muchos líderes locales en competición; el tribalismo posmoderno puede fácilmente convertirse en algo colectivo, masivo, megapolítico. Con "tribalismo" quiero decir la formación de papeles sociales no por elección individual sino colectiva; la sustitución de hechos ordinarios con hechos histriónicamente ritualizados; la sacralización o el carácter cada vez más codificado de los parámetros de la experiencia; y la desaparición de la soledad y de la intimidad de uno a uno, como se desarrolló en Occidente desde el Renacimiento. El tribalismo posmoderno es medievalismo con auspicios de la tecnología.

Tal tribalismo es bueno para el teatro, si por bueno se entiende que la mayoría de las situaciones sociales serán gobernadas por gestos convencionales, externos, cargados de significación metafórico/simbólica. El teatro dentro del teatro probablemente seguirá declinando; pero el teatro "de la vida" permeará cada vez más actividades ordinarias y especiales. La anomía y la crisis de identidad disminuyen; en su lugar aparecen papeles fijos y ritos de pasaje que transportan a la gente no sólo de uno a otro status sino de una identidad a otra. Esas transfor-maciones se logran mediante la performance.

Cuando el actor de Kurumugl salió de su choza, se le reunió un grupo de varones envidiosos cuyos trajes eran, como el suyo, amalgamas peculiares de elementos tradicionales e importados; anteojos de sol y huesos colgantes, boquillas y pipas de tabaco hechas en casa; shorts caqui y camisas hechas de hojas. Pero a pesar del trastorno de la vestimenta tradicional en el nivel de las prendas individuales, se estaba elaborando un modelo antiguo. Un ritual ecológico donde la carne de cerdo era una "restitución" (una obligacíon ritual) de los anfitriones a los huéspedes. Como entre los tsembagas, todo adulto varón en Kurumugl estaba en deuda ante las personas que llegaron en la tarde del segundo día. La naturaleza de la restitución es tal que lo que se devuelve debe parecer que excede lo adeudado (14). La ceremonia de restitución involucra un intercambio de papeles en el cual los acreedores se vuelven deudores y los deudores acreedores. Eso asegura la celebración de ceremonías futuras, cuando los nuevos deudores acumulen suficientes cerdos. El ciclo de reciprocar obligaciones desequilibradas puede abarcar un número de grupos vinculados en una red muy compleja. Nunca se logra un equilibrio, porque el equilibrio amenazaría la existencia de las obligaciones y eso llevaría a la guerra o a una paz débil. Mientras queden intactas las obligaciones, la red social transmite continuas olas de devoluciones en todo el sistema.

Los visitantes que llegaban a Kurumugl no venían como amigos a una fiesta sino como invasores reclamando lo que era suyo. La performance de la tarde fue un combate ritual en el que los huéspedes asaltaron Kurumugl en una adaptación de danza guerrera, armados con lanzas, mientras que los que acampaban en Kurumugl defendían el campo y la inmensa cantidad de carne apilada en el centro. En lugar de un pelotón de ataque había bailarines; en vez de víctimas humanas, carne de cerdo. Y en vez de un resultado incierto, todo el mundo sabía lo que iba a pasar. Entonces, un drama social ritualizado (como la guerra lo fue a menudo en las Tierras Altas) se fue moviendo hacia un drama estético/celebración, guiado por un texto de acciones, un texto conocido de antemano, preparado cuidadosamente, llevado a cabo con rigor.

Otra vez, las diferencias entre el drama social y el estético no son fáciles de especificar. El drama social tiene más variables, el resultado es incierto, como en la caza o en las competiciones deportivas. El drama estético está casi en su totalidad arreglado de antemano y los participantes pueden concentrarse, no en las estrategias para lograr su metas (en Kurumugl, entrar donde está la carne o defender la pila de carne) sino en las exhibiciones. El drama estético es menos instrumental y

más ornamental que el drama social. También puede usar tiempo y lugar simbólicos y al hacerlo, ficcionalizarse por completo.

A la tarde temprano del segundo día, oí el canto y griterío de los invasores que se acercaban. La gente del campamento, excitada por lo que oía, devolvía los gritos en un coro antifonal. Después, los hombres -y un contingente de unas veinte mujeres completamente armadas- corrieron a los bordes de Kurumugl para empezar el combate ritual. Ambos lados iban armados con arcos y flechas, lanzas, palos y hachas. Cantaban en el ritmo común de las Tierras Altas -un líder canta una frase y a su voz se yuxtapone la respuesta al unisono de muchas otras voces que le siguen. Esa especie de canon de llamada-y-respuesta se hace en tonos nasales altos con un timbre que asciende en progresión de cuartas y medias notas. Los cantos alternan con gruñidos-jadeos-gritos en *staccato*, como *ketchak* (15). Aproximadamente entre 1 y 5 de la tarde, los dos grupos entraron en feroz combate ritual. Cada ciclo de canto y danza llega al clímax cuando los grupos de guerreros atacan de ambos lados, listos a arrojar las lanzas pero, en el último segundo, en vez de lanzar armas, empiezan un movimiento de danza que consiste en patalear desde la rodilla. En Kurumugl las armas se vuelven objetos de utilería en una performance de agresión desplazada, si no en amistad, al menos, en un enfrentamiento no mortal.

Los invasores repitieron sus asaltos docenas de veces. Un valioso campo de maní fue destruido a pisotones. A cada asalto seguía un contraasalto decisivo. Pero poco a poco los invasores penetraban en el centro del campo donde estaba la pila de carne, el altar con los huesos de mandíbulas y las flores. Toda la carne que antes se había colocado en hileras, se amontonó entonces en una pila de tres pies de alto, un inmensa montaña de patas, hocicos, costillas y vacíos, todos mezclados. Tres cabras vivas de color blanco fueron estacadas en un poste al borde de la pila de carne. Cuando los invasores llegaron a la carne, se mezclaron con los anfitriones, formando una inmensa espiral ululante de guerreros. Dieron vueltas y vueltas alrededor de la carne durante casi una hora. Yo estaba contra un árbol, entre los bailarines armados y la carne. Todo ese movimiento de guerreros que giraban en remolino me mareó. Entonces, de repente, paró la danza y los oradores atacaron la carne, sacando patas, trozos de vacío, costillas y gritando-cantando-declamando cosas como las siguientes (en traducción):

> ¡Este cerdo te doy en pago por el que le diste a mi padre hace tres años! Tu cerdo era huesudo, sin grasa, pero el mío es enorme, con mucha grasa y mucha carne buena -¡mira!, ¡mira!- ¡mucho mejor que el que recibió mi padre!" Y toda mi familia, sobre todo mis hermanos, recordará que hoy te damos algo mejor que lo que recibimos, así que estás en deuda con nosotros y estás obligado a ayudarnos si te necesitamos en alguna lucha!

A veces, toda esa verborrea se elevaba a canción. Otras, los insultos se devolvían y continuaban. La diversión de dar discursos y hacer chistes se apoyaba en una base muy seria: los participantes no olvidaban que, no hacía mucho tiempo, habían sido enemigos mortales. Después de más de una hora de discursos se distribuyó la carne. La transportaban en rastras, a la altura del hombro, y familias enteras, cantando mucho, se iban, cada una con su parte. Esa carne, mediante una complicada red de obligaciones, llegó a lugares muy lejos de Kurumugl y a gente que no había estado presente allí esa tarde.

TRANSFORMANCES (PERFORMANCES QUE TRANSFORMAN)

En Kurumugl, la performance consistió en mostrar la carne, el combate ritual y la unión de los dos grupos opuestos en un grupo colaborativo que daba discursos y que luego se llevó la carne. Las preparaciones para esa representación no sólo fueron inmediatas (el día anterior en el campo y en la tienda de campaña de los visitantes) sino también de largo alcance: criar los cerdos, comprar vestuario y ornamentos, fijar la fecha precisa para la matanza y la distribución de la carne. Después de la performance, limpiaron el lugar, volvieron a sus casas, distribuyeron la carne, comieron, contaron y volvieron a contar todo lo ocurrido en el canta-canta. Mediante la performance se cambiaron los papeles de la relación básica -podría decirse, la relación fundamental- entre invasores y anfitriones.

REALIDAD 1 >	**PERFORMANCE TRANSFORMADORA >**	REALIDAD 2
anfitriones en deuda con invasores		invasores en deuda con anfitriones

Como en todos los ritos de pasaje, algo había ocurrido en la performance. La representación simbolizó e hizo efectivo el cambio de status. El encuentro en Kurumugl -la matanza de cerdos, la danza y el dar y recibir la carne- fue un proceso en el que se cambiaron los términos en la relación de anfitriones e invasores. Excepto la guerra, ese proceso era el único reconocido por los dos grupos reunidos en Kurumugl. La danza y el dar y recibir la carne hizo algo más que simbolizar el cambio de relación entre anfitriones e invasores: constituyó el cambio mismo.

Esa fusión de acontecimientos simbólicos y reales está ausente en casi todo el teatro estético. En el teatro estético y la danza sólo existe lo simbólico. Sin embargo, hasta en el teatro estético se ha buscado algo que se acerque a la realidad, haciendo que el actor sea el "autor" de sus propias acciones o volviéndolo "visible" junto a su personaje en el sentido brechtiano. La incorporación de técnicas psicodramáticas

refleja la preocupación por el individuo característica de las sociedades modernas occidentales. Allí donde se practica "el distanciamiento" se compromete una conciencia social y política definida y el atractivo de la performance no es para individuos sino para participantes de unidades sociales más amplias.

En los sesenta, apareció un nuevo movimiento que llegó a su climax en los setenta y ochenta. Los artistas de performance crearon "actuales": rituales caseros donde se buscaban cambios como los ocurridos en Kurumugl. Pero una contradicción socava ese tipo de intentos. En Kurumugl pudo reunirse suficiente gente y riqueza real en un solo lugar como para que lo que se hizo mediante la performance tuviera un definido poder económico, político y social. En las sociedades occidentales contemporáneas o sólo puede mostrarse una charada de poder en las representaciones teatrales o los cambios reales representados por los artistas afectan a muy poca gente. Cuando los artistas, o sus públicos, reconocen que esos "rituales" escenificados son en su mayor parte actividades simbólicas disfrazadas de actos efectivos, los invade una sensación de impotencia. Los llamados "sucesos reales" se revelan como metáforas. Los gobiernos pueden organizar muestras a gran escala -desfiles militares, por ejemplo- pero, lejos de efectuar cambios, esos rituales están destinados a prevenirlos.

En Kurumugl la transformación de deudores en acreedores no fue simplemente ocasión para una performance celebratoria (como una fiesta de cumpleaños celebra pero no afecta el cambio de edad). La performance de Kurumugl hace ocurrir lo que celebra. Proporciona un tiempo suficiente y un lugar adecuado para que ocurra el intercambio: es liminal, un punto medio fluido entre dos estructuras fijas. Ese punto medio ocurre cuando por un breve lapso los dos grupos convergen en un solo círculo de danza. En ese tiempo/espacio liminal es posible la *communitas* -ese achatar todas las diferencias en el éxtasis que tan a menudo caracteriza a la performance (ver Victor Turner 1969, 1974, 1982 y 1985). Entonces, y sólo entonces, puede ocurrir el intercambio (figura 2.3). Las transformaciones por encima de la línea convierten encuentros peligrosos en representaciones estéticas y sociales menos peligrosas.

grupos guerreros. . . víctimas humanas trajes de batalla combate	**se transforman en. . .**	grupos de danza carne de cerdo vestuario danza
dos grupos deudores acreedores		un grupo acreedores deudores

FIGURA 2.3

Las transformaciones por debajo de la línea efectúan cambios de una realidad a otra. Sólo gracias a las transformaciones que ocurren por encima de la línea, las que están por debajo pueden ocurrir en paz. Todas las transformaciones -estéticas y sociales, y también reales- son temporarias. Se comerá la carne, se quitarán los trajes, el baile se terminará. El grupo se partirá otra vez según divisiones establecidas; los deudores de hoy son los acreedores del año que viene, etcétera. En Kurumugl, la matanza del cerdo y la danza lograron realizar un complicado intercambio de mercancías y de status que era potencialmente peligroso, con un mínimo de peligro y un máximo de placer. Representar fue el modo de lograr "resultados reales" -pagar deudas, incurrir en nuevas obligaciones. La danza no celebra ni marca los resultados, no precede ni sigue el intercambio: es el medio de realizar las transformaciones que están debajo de la línea, es parte del intercambio: se intercambia algo más que carne. La performance en Kurumugl fue eficaz.

Las performances de los tsembagas, los aruntas y los de Kurumugl son rituales ecológicos. Los participantes pueden gozar del baile, pueden prepararse con cuidado para bailar, pero los bailes se bailan para lograr resultados. Si la danza falla -si, en lugar de dos grupos que se funden en uno, surgen peleas- entonces el intercambio de la carne no va a ocurrir; la transformación de deudores en acreedores y viceversa no sucederá tampoco. En los rituales religiosos los resultados se logran apelando a un Otro trascendente (que se presenta en persona o por medio de un substituto). En los rituales ecológicos, el objetivo de la performance es el otro grupo, o el estado que quiere lograrse o algún otro arreglo humano claramente definido. Un ritual ecológico sin resultados que ocurran "debajo de la línea" deja pronto de actuarse. En Kurumugl, las transformaciones de "arriba de la línea" transformaron conductas agresivas en performances inofensivas y productoras de placer. Me asombra la analogía con ciertas adaptaciones biológicas entre los animales (16).

LA TRENZA DE EFICACIA Y ENTRETENIMIENTO

En las Tierras Altas de Papúa Nueva Guinea, la guerra se estaba transformando en danza, primero bajo la presión de la policía colonial, y después por impulso propio. A medida que las actividades por encima de la línea cobran mayor importancia, las performances se hacen más por entretenimiento que por eficacia. Puede ser que al principio la gente se reuniera en Kurumugl para bailar con el objetivo de intercambiar cerdos / obligaciones sociales. Pero luego ocurrió que intercambiaban cerdos u otras cosas para poder bailar. No se trata sólo de que los acreedores y deudores necesiten intercambiar papeles sino también de que la gente quiere exhibirse, quiere bailar, quiere divertirse. No se escenifican las danzas sólo para conseguir resultados sino también porque a la

gente le gusta el canta-canta por sí mismo. Eficacia y entretenimiento no se oponen tanto; más bien, forman polos de un continuum (figura 2.4). La polaridad básica se da entre eficacia y entretenimiento, no entre ritual y teatro. Que a una actuación específica se la llame "ritual" o "teatro" depende sobre todo del contexto y de la función. Una performance se llama teatro o ritual según dónde se la realice, quién la ejecute y en qué circunstancias. Si el propósito de la performance es efectuar transformaciones -ser eficaz- entonces es probable que las otras cualidades enlistadas bajo "eficacia" también estén presentes. Y viceversa con respecto a las cualidades que están bajo el rótulo de "entretenimiento". Ninguna performance es pura eficacia ni puro entretenimiento. El asunto es complicado porque uno puede considerar performances específicas desde diferentes puntos de vista; el cambio de perspectiva modificará el modo de clasificarlas. Por ejemplo, un musical de Broadway es entretenimiento si uno se concentra en lo que pasa en el escenario y en la sala. Pero si se expande la mirada y se incluyen los ensayos, la vida detrás del escenario antes, durante y después del espectáculo, la función de los papeles en las vidas de cada actor, el dinero invertido por los promotores, la llegada del público, la razón por la cual asisten los espectadores y cómo pagaron las entradas (por su cuenta, por cuenta de la compañía donde trabajan, como gasto necesario para progresar en sus carreras o como acto de caridad, etc.), entonces, hasta un musical de Broadway es algo más que entretenimiento: también es un ritual, una economía y el microcosmos de una estructura social.

EFICACIA	<----->	ENTRETENIMIENTO
Ritual		*Teatro*
resultados		diversión
relación con un Otro ausente		sólo para los presentes
tiempo simbólico		énfasis en el ahora
actor poseído, en trance		actor/actriz que sabe lo que hace
el público participa		el público mira
el público cree		el público aprecia
no se invita a la crítica		prospera la crítica
creatividad colectiva		creatividad individual

FIGURA 2.4

En los sesenta y los setenta, los artistas subrayaban y mostraban lo que hacían en los ensayos y detrás del escenario. Al principio esto se limitó a mostrar los instrumentos de la iluminación y a usar medio telón, como Brecht, o no usar telón para nada. (Brecht tomó la idea del teatro asiático, donde el medio telón es un recurso importante y dinámico.) Pero desde alrededor de 1960 lo que se ha mostrado a los espectadores es el proceso mismo de desarrollar y poner en escena la performance -los talleres que llevan a la representación, los varios medios de producción teatral, los modos en que el público llega y se va del espacio teatral y muchos otros procedimientos que antes eran convencionales y/u ocultos. Todos ellos se volvieron problemáticos, es decir, manipulables, objetos de análisis. Esos procedimientos tienen que ver con el teatro mismo y son, con respecto al teatro, eficaces. Dicho de otro modo, son lo que hace que el teatro sea teatro, independientemente de los temas, el argumento o los característicos "elementos del drama." Los directores de teatro y los coreógrafos descubrieron la reflexividad a medida que descartaban (temporariamente) la narratividad. La historia de "cómo se hace esta performance" remplazó la historia que la representación normalmente narraba. Esa autorreferencialidad, ese modo reflexivo de actuar, es un ejemplo de lo que Gregory Bateson llamó "metacomunicación" -señales cuyo "objeto de discurso es la relación entre los hablantes" (Bateson 1972: 178). La fase reflexiva del teatro, como tal, señaló en voz bien alta que los espectadores estaban ahora incluidos como "hablantes" en el acontecimiento teatral. Entonces es explicable que la reflexividad del teatro se haya dado junto con la participación del público.

Además, toda esa atención prestada a los procedimientos de hacer teatro era, creo, un intento de ritualizar la performance, de hacer que el teatro produjera actos eficaces. "Esto es lo que somos de verdad y lo que hacemos realmente" y "Podemos hacerlo junto con ustedes" eran los mensajes más importantes. En un periodo en el que la autenticidad era, y es, cada vez más difícil de definir, cuando la vida pública se teatralizaba, se le pidió al actor que se sacara las máscaras tradicionales -que fuera un agente no de "juego", "engaño" o "mentira" (tipos de mascarada pública), sino que "dijera la verdad" en algún sentido absoluto. Y si no se le pedía eso, al menos se esperaba que mostrara cómo se ponía y se sacaba las caretas. Acaso se hacía esto para educar al público en los engaños a que lo someten a diario los políticos y los que controlan los medios de comunicación. Se les pedía a los actores que en vez de reflejar la época, la remediaran. Se tomaron como modelos para el teatro profesiones como la medicina y la Iglesia. No es de extrañar que el shamanismo sea tan popular entre la gente de teatro: el shamanismo es la rama religiosa de la medicina y un tipo de religión que es teatral, llena de trucos (17).

En los sesenta y los setenta, se privilegió la eficacia sobre el entretenimiento. Aunque durante los ochenta pareció que se volvía a privilegiar el entretenimiento, bien pensado, no fue así. Primero, ciertos procedimientos que comenzaron en los sesenta se han vuelto lugares comunes: las performances por lo general se ponen en escena en muchos "no-teatros", se exhiben la preparación y las fases del "proceso," materiales muy personales se integran o se muestran junto con materiales públicos/ficticios, etc. En segundo lugar, muchos artistas y muchos practicantes de teatro

Edad Media, se sumergió para volver a emerger en forma de drama social y político durante el último tercio del siglo XIX **(21)**. Ese nuevo teatro naturalista se opuso al comercialismo y la pomposidad de los bulevares y se alió al positivismo científico. El resurgente espíritu de eficacia también produjo una vanguardia, cuya misión era reconstituir estilos y técnicas teatrales y al mismo tiempo desinflar las pretensiones de la burguesía. Los miembros de la vanguardia eran "bohemios" (proscritos y enemigos de la clase media) y sin embargo muchos de ellos, enamorados de la ciencia, se identificaban con esa nueva fuente de poder, rival y sustituto de la Iglesia. Los artistas de la vanguardia usaban libremente términos como "experimental" e "investigación" para caracterizar sus obras, que se llevaban a cabo en "laboratorios". La eficacia es el meollo, el centro ideológico de esos teatros -pero el tipo de eficacia es algo que cambia con el tiempo. Desde finales del diecinueve a mediados del siglo XX, la eficacia era positivista y científica; después se volvió cada vez más religiosa.

En los Estados Unidos, en el siglo XX, el teatro de entretenimiento, en peligro de extinción, se bifurcó: un teatro comercial cada vez más fuera de moda tipificado por Broadway y un teatro tipo museo subsidiado por comunidades, que hacían los teatros regionales. El Primer Congreso Estadounidense de Teatro de 1974 (que resultó ser también el último) fue un intento de parte de los productores comerciales de New York de aliarse con los teatros regionales **(22)**. Aunque tal alianza es inevitable -muchas obras de Broadway hoy en día se originan en teatros regionales- lo más probable es que los teatros regionales terminen absorbiendo a Broadway. Ocurra eso o no, los teatros de entretenimiento permanecen en fundamental oposición a la vanguardia -que, para el último tercio del siglo XX, se había expandido hasta incluir la acción política directa, la representación en la vida cotidiana (rompiendo con la dicotomía arte-vida), la psicoterapia y otras clases de performance manifiestamente eficaces. A mi juicio, las performances eficaces están en ascenso. A comienzos de los setenta, pensé que el teatro eficaz dominaría hasta 1990. Eso probablemente no ocurrirá, pero por cierto, han surgido, y siguen multiplicándose, formas de arte-vida, testimonio personal y performances rituales.

TEATRO PARA TURISTAS

Hasta ahora, lo que he dicho es: 1) en algunos marcos sociales las performances rituales son parte de ecosistemas e intercomunican relaciones políticas, jerarquías grupales y economías; 2) en otros marcos, las performances rituales empiezan a adquirir cualidades de espectáculos comerciales; 3) existe un continuum dialéctico-diádico que vincula eficacia con entretenimiento
-los dos presentes en todas las performances, aunque siempre predomina uno; 4) en diferentes culturas y épocas, predomina la eficacia o el entretenimiento; ambos, en relación dinámica de mutua imbricación.

O. B. Hardison cita a Honorius de Autun, que en el siglo XII veía en la misa prueba de que la gente la consideraba como un drama:

> Se sabe que los que recitaban tragedias en los teatros presentaban ante la gente acciones de antagonistas mediante gestos. Del mismo modo, nuestro autor trágico [esto es, el celebrante] representa con sus gestos en el teatro de la Iglesia ante el pueblo cristiano la lucha de Cristo y le enseña el triunfo de su redención. [Honorius luego compara cada movimiento de la misa con uno equivalente en el drama trágico.] Cuando se ha completado el sacrificio, el celebrante da la paz y la comunión al pueblo... Luego, cuando dice *Ite, missa est*, los manda a que vuelvan, con regocijo a sus casas. El pueblo grita *Deo gratias* y vuelve a casa regocijado. (Honorius de Autun, Hardison 1965: 39-40)

Lo extraordinario es que ésta sea una visión medieval, no la mirada retrospectiva de un moderno. La misa que describe Honorius resulta más familiar para quienes han asistido a performances de vanguardia que para aquellos cuya experiencia se limita al teatro ortodoxo convencional. La misa medieval usaba muchas técnicas de vanguardia. Era alegórica, animaba -no, obligaba- al público a participar, daba un tratamiento teleológico al tiempo, integraba danza, música y drama, extendía el campo espacial de la performance de la iglesia a los caminos, a las casas de los participantes. Sin embargo, aun con todo eso, yo todavía diría que la misa es ritual más que teatro. ¿Por qué? Por su eficacia. Como dice Hardison, "La ceremonia... tiene una dimensión estética muy importante, pero no es esencialmente un asunto de apreciación sino de afirmación apasionada" (Hardison 1965: 77). La misa era un círculo cerrado que incluía sólo a la congregación y a los oficiantes. No había lugar, literal ni figurado, para espectadores que pudieran apreciar la performance. La misa era una acción obligatoria, que se cumplía con alegría o de mala gana, mediante la cual los miembros de la congregación comunicaban entre sí y a la jerarquía eclesiástica, su constante participación en la Santa Iglesia Romana. Lo que digo de la misa medieval es lo mismo que Rappaport, inspirándose en Durkheim, dice de los tsembagas:

> Cuando la esfera de la unidad social no se hace explícita a menudo, parecería que en algunos estudios es lo que Durkheim llamaba "iglesia", esto es, "una sociedad cuyos miembros se unen porque piensan de la misma manera con respecto al mundo sagrado y a sus relaciones con el mundo profano, y por el hecho de que traducen esas ideas comunes en prácticas compartidas"... Tales unidades, compuestas de conjuntos de individuos que consideran que su bienestar colectivo

"alternativo" o de "tercera" se inspiran directamente en técnicas shamánicas al mismo tiempo que participan en celebraciones comunitarias -o las crean- u otros sucesos rituales/eficaces (18). Los sucesos parateatrales disuelven la oposición público-actor (19), mientras que toda una rama del arte de la performance está dirigida a eliminar la distinción "arte-vida" (20). Y, por último, ha habido un desplazamiento inmenso en la manera de percibir lo que es "teatral." La acción política, la conducta conflictiva o inarmónica en los niveles del "drama social" y del personal, la representación de papeles en la vida cotidiana, el entrenamiento emocional que utiliza ejercicios de performance para ayudar a profesionales (policía, personal de aerolíneas, etc.) a responder en momentos de crisis (ver Hochschild 1983) son, todos, ejemplos de las interacciones cada vez más complejas entre teatro y ritual, y de la constante convergencia de ambos.

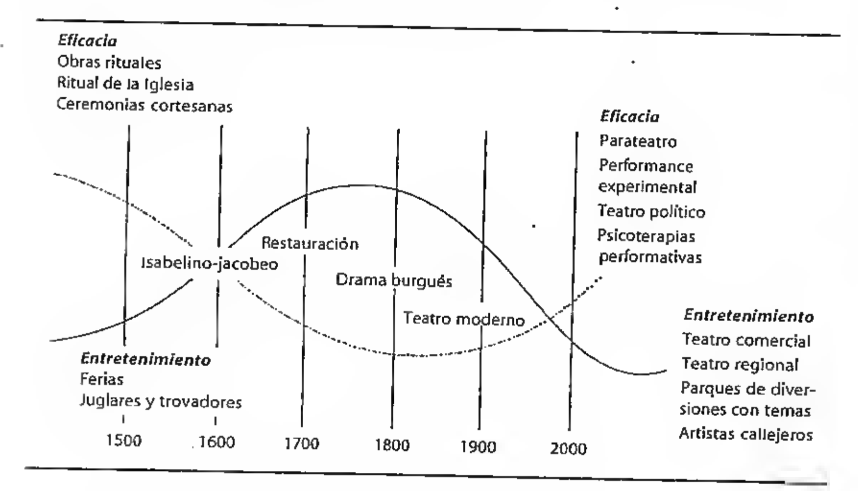


FIGURA 2.5

La figura 2.5 muestra un modo de concebir la historia del teatro como el desarrollo de una estructura trenzada, que interrelaciona continuamente la eficacia (ritual) y el entretenimiento (teatro). En cada período de cada cultura domina uno u otro: cuando uno asciende, el otro desciende. Naturalmente, esos movimientos son parte de los cambios que, en su totalidad, experimenta la estructura social de una cultura. Pero la performance no es un espejo pasivo de los cambios sociales sino una parte del complicado proceso de regeneración que produce el cambio. Tampoco hay una "progresión", en términos evolutivos, que haga al teatro de hoy mejor que el de ayer o peor que el de mañana. De todos modos, "mejor" y "peor" son términos completamente convencionales. Lo que el modelo trenzado muestra es un sistema dinámico que permite cambio, no necesariamente mejora o decadencia. En todo momento existe una tensión dialéctica entre las tendencias a la eficacia y al entretenimiento. Para el teatro occidental al menos, creo que puede mostrarse que cuando la trenza es apretada -es decir, cuando eficacia y entretenimiento están presentes casi en la misma medida-, el teatro florece. Durante esos momentos históricos relativamente breves, el teatro responde a la necesidad de placer y también de ritos. El teatro ateniense del siglo V antes de Cristo, el isabelino y posiblemente el teatro de la última parte del siglo XIX hasta nuestro propio tiempo, muestran el tipo de convergencia a la que me refiero.

Cuando domina la eficacia, las performances son universalistas, alegóricas, unidas a un orden estable; esa clase de teatro dura un tiempo relativamente largo. Cuando domina el entretenimiento, las performances se individualizan, se dirigen a una clase social, se vuelven espectáculos comerciales, adaptándose constantemente al gusto de un público voluble. Instancias del equilibrio-tensión entre eficacia y entretenimiento son las dos convergencias más recientes en el teatro occidental: el ascenso del entretenimiento antes del período isabelino y el de la eficacia durante el período moderno. Los dos tipos de teatro son, por necesidad, opuestos estructurales, aunque puedan parecer sorprendentemente similares.

La figura 2.5 es, desde luego, una simplificación del proceso histórico del teatro occidental. La presento para facilitar la conceptualización del proceso. La Edad Media tardía estuvo dominada por performances eficaces: ceremonias religiosas, cortesanas, moralidades, representaciones de los ciclos del calendario litúrgico, carnavales, ferias, procesiones. Cuando el Renacimiento se afirmó en Inglaterra, esas formas empezaron a declinar y los entretenimientos populares, que siempre habían estado presentes, adquirieron predominio en los teatros públicos isabelinos. Los teatros privados y cortesanos crecieron junto con los públicos. Los teatros privados y las mascaradas eran para las clases altas. Aunque algunos profesionales trabajaban tanto en los teatros públicos como en los privados, y aunque algunos espectadores asistían también a los dos, esos entretenimientos eran por completo diferentes. Los conflictos entre teatros públicos y privados nunca se resolvieron porque los puritanos cerraron todos los teatros en 1642. Cuando, después de la Restauración de 1660, volvieron a abrirse, el teatro público isabelino había desaparecido. Todos los teatros se parecían a los teatros privados y a las mascaradas, privativos de las clases altas. En el interior de los teatros de la Restauración, la representación de obras se combinaba con la conducta de calaveras, libertinos y prostitutas. Durante los siglos dieciocho y diecinueve, ese teatro aristocrático fue cambiando hasta convertirse en el teatro burgués, que es el que todavía predomina hoy. Desarrollos paralelos ocurrieron en el resto de Europa y en América. La modalidad eficaz, dominante en la

> depende de un grupo de performances rituales compartidas, pueden llamarse "congregaciones." (Rappaport 1968: 1)

Por su poder absoluto en la congregación y por su garantía de eficacia, la misa no era teatro en el sentido clásico ni moderno de la palabra. Usaba el teatro pero no se convertía en teatro. El teatro aparece cuando ocurre una separación entre espectadores y representación. La situación teatral paradigmática es un grupo de actores que invita a un público, el cual puede responder asistiendo o no. El público tiene libertad de ir o no ir -y si no va, el que sufre es el teatro, no el público que no asistió. En el ritual, no ir significa rechazar la congregación, o ser rechazado por ella, como en el cisma, la excomunión o el exilio. Si los que no van son sólo unos pocos, son ellos quienes sufren; cuando muchos no van, la congregación corre el peligro del cisma o la disolución. Dicho de otro modo: el ritual es un acontecimiento del cual dependen sus participantes; el teatro depende de sus participantes. De ningún modo se trata de una distinción absoluta. Pero la prueba de los pasos del proceso por el cual el teatro surgió del ritual -por los cuales un suceso eficaz del que dependen los participantes se transforma en un entretenimiento donde los que actúan dependen del público- no está encerrada en documentos antiguos o medievales. Las transformaciones de rituales en teatro ocurren hoy mismo. Y también ocurre lo opuesto: la transformación del teatro en ritual.

Makehuku es un pueblo situado a unos 112 kilómetros al este de Kurumugl, en el valle del río Asaro de Papúa Nueva Guinea. Allí se realiza el famoso baile de "los hombres de barro", que se hace como entretenimiento para turistas tres veces por semana. No fue siempre así. En un principio, la gente del pueblo actuaba sólo cuando se sentía amenazada por algún ataque. Antes del amanecer, los hombres iban a un riachuelo local, se embadurnaban el cuerpo con barro blanco (el color de la muerte) y construían máscaras grotescas de marcos de madera cubiertos de barro y vegetación. Saliendo del arroyo al amanecer, poseídos por los espíritus de los muertos, los bailarines se movían en cuclillas, con paso lento, amenazante y misterioso. Algunas veces iban a los pueblos de sus enemigos y los asustaban, impidiendo así el ataque. Otras veces bailaban en su propio pueblo. Los bailes duraban menos de diez minutos, pero las preparaciones llevaban la mayor parte de la noche previa. (La proporción de preparación y performance no es rara; es la misma que existe en el teatro occidental moderno entre ensayo y performance). La danza de los hombres de barro se hacía raramente, cuando era necesaria **(23)**.

Después de la paz impuesta por las autoridades coloniales australianas, el pueblo de Makehuku tuvo menos necesidad de las funciones tradicionales de los hombres de barro. Pero a mediados de los sesenta, un fotógrafo de la revista *National Geographic* les



***Lámina 1** Los hombres de barro de Asaro* (Fotografía de Joan MacIntosh)

pagó para que hicieran una danza para él. Las fotos adquirieron fama en todo el mundo. En poco tiempo, los turistas pedían ver la performance de los hombres de barro. (Hasta el nombre "hombres de barro" es una invención para turistas. No sé el nombre original de esos bailarines.) Como Makehuku está cerca del camino Mt Hagen-Goroka -ruta principal de las Tierras Altas- era fácil arreglar que los minibuses llevaran espectadores al pueblo. Cada turista pagaba veinte dólares para ver esas danzas breves. La gente de Makehuku recibía el diez por ciento. Como el baile de diez minutos era demasiado breve para las normas occidentales, la danza se ha alargado con una muestra de puntería de arco y flecha, una sesión de fotografías, y un "mercado" (lámina 1). Pero Makehuku no es (todavía) un pueblo de artesanías, y los pocos collares y carteras de cuerdas que vi en venta eran patéticos. El día que yo fui, nadie compró nada.

Hoy en día, el pueblo de Makehuku ya no sabe más qué es su propia danza. No asusta a los enemigos ni a nadie. Al contrario, los hombres de barro se han convertido en diversión para turistas. La danza no tiene relación con los espíritus de los muertos, que aparecen sólo antes del amanecer, y los hombres de barro ahora bailan cuando llegan los turistas, un poco más tarde del mediodía. El tejido socio-ritual de Makehuku se ha hecho tiras; los cambios en la danza de los hombres de barro son parte de disrupciones más profundas en la vida de las Tierras Altas. Por esas disrupciones, y a

pesar de que las agencias de turismo explotan a los lugareños guardándose el 90 por cierto de los ingresos, las magras sumas que recibe el pueblo son imprescindibles en un momento en que la economía de trueque está destruida y todavía no hay trabajos por dinero. Es seguro que habrá cambios: la danza se hará más larga, visualmente más complicada, y es posible que se añada algún acompañamiento musical. Los pobladores mejorarán sus habilidades artesanales o importarán mercancías para vender. Aumentará el porcentaje de lo que reciban. En suma, la danza se acercará a las normas occidentales de entretenimiento, representadas por los gustos del público. Los beneficios monetarios aumentarán en medida equivalente. En la actualidad, los makehucanos hacen un ritual tradicional desprovisto de su eficacia pero que todavía no se considera del todo entretenimiento teatral.

Un día de marzo de 1972, Joan MacIntosh y yo llegamos a Makehuku antes que los turistas y nos quedamos después de que se fueran. Los pobladores nos miraban con curiosidad. Estábamos tomando fotos de los turistas y de los bailarines. Cuando se fueron los turistas, un hombre se nos acercó y en su inglés nos pidió que lo acompañáramos. Caminamos seis o siete kilómetros por un cerro hasta llegar a Kenetisarobe. Allí conocimos al jefe, Asuwe Yamuruhu. Quería que fuéramos a Goroka y habláramos de sus bailarines a los turistas. Quería que los turistas vinieran a su pueblo a ver un espectáculo que, nos aseguraba, era mucho mejor que el de los hombres de barro. Empezó a llover mucho y nos acuclillamos a la entrada de una choza redonda. Alrededor de nosotros, bajo la lluvia, nos miraban unos cuantos. Nos pusimos de acuerdo en un precio -4 dólares por persona- y una hora, la tarde siguiente. No sólo veríamos los bailes sino que también podríamos grabar canciones.

A la tarde siguiente llegamos con dos amigos, pagamos los 16 dólares y vimos un baile que consistía en pasos muy lentos, como si los bailarines estuvieran atravesando un río de barro espeso, con los dedos extendidos y las caras con máscaras o figuras grotescas. Peter Thoady, director del Colegio de Maestros de Goroka, nos dijo que las caras eran probablemente imitación de las distorsiones producidas por una enfermedad desfigurante común en la zona. Los bailarines se movían medio acuclillados y de a ratos gritaban frases e insultos. La danza de los hombres de hierba de Kenetisarobe era muy parecida a la de los hombres de barro de Makehuku. Después del baile pasamos alrededor de una hora grabando la música, conversando y fumando.

La danza de Kenetisarobe era una adaptación de las farsas ceremoniales de la región. Asuwe Yamaruhu las puso en escena para nosotros. Sabía que el pueblo de Makehuku ganaba dinero con la danza, y el espectáculo de Kenetisarobe seguía el modelo del de Makehuku: un baile lento, máscaras grotescas (para ojos occidentales), muchas ocasiones para tomar fotos y una clausura después de la danza. Lo que la

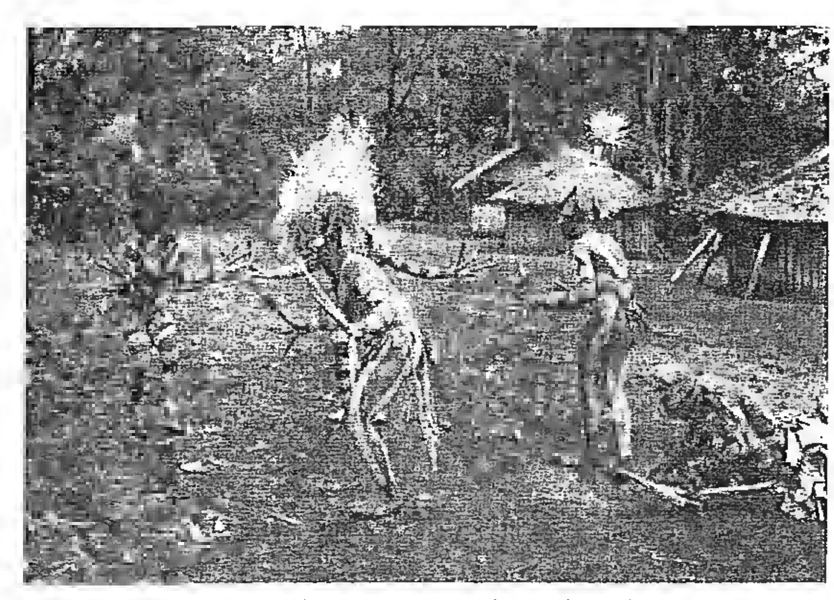


Lámina 2 Bailarines en el pueblo de Kenetisarobe (Fotografía de Richard Schechner)

gente de Makehuku hacía con un mínimo de autoconciencia o reflexividad, Asuwe Yamuruhu lo montaba con agudo sentido de negocio teatral.

Abundan ejemplos de este tipo de cosas. En Bali, por todas partes se encuentran versiones para turistas del barong y el ketchak. En el camino de Denpasar a Ubud, los carteles con anuncios de esas performances son tan comunes como los de películas en los Estados Unidos. Los carteles, a menudo en inglés, dicen cosas como: "Ketchak tradicional -Teatro de Danza del Mono Sagrado- Esta noche a las 8", o "Barong - Todos los miércoles a las 8 en los escalones del templo". Los balineses, con su típica sofisticación, hacen espectáculos separados para turistas mientras que reservan "sólo para balineses" espectáculos más o menos secretos -o, lo que es más importante, lejos del camino principal. Los turistas quieren ir manejando a los espectáculos y quieren un horario confiable; un modo fácil de salir antes en caso de aburrirse. Las performances más auténticas -de ketchak o de "sólo para balineses"- se hacen en lugares a los que únicamente se puede llegar caminando a través de una jungla bastante densa. Con frecuencia los extranjeros sólo pueden asistir con el permiso del pueblo que ofrece la performance.

Durante las dos semanas que pasé en Bali en 1972 vi dos de esas performances. Por casualidad, MacIntosh y yo dimos con un ketchak; íbamos caminando por el bosque

de monos cerca de Ubud y seguimos a unas mujeres que llevaban ofrendas de comida. En Tigal nos quedamos diez horas antes de que empezara el ketchak, un poco pasadas las 9 de la noche. Años más tarde, alrededor de 1980, descubrí que el ketchak que yo creía que era tradicional, es decir, muy antiguo y parte del ciclo ceremonial balinés, era una adición más bien reciente al repertorio de la isla. Según Bandem y de Boer:

> Los bailarines del pueblo de Bedulu, en la provincia de Gianyar, crearon este género mixto por encargo de Walter Spies [¿en la década de 1920 o 1930?]. Se le pidió al grupo que diseñara un nuevo tipo de performance de Ramayana, acompañada exclusivamente por el coro Cak que se encuentra en Sang Hyang Dedari [un tipo de danza que se baila en trance]. En la actualidad hay catorce grupos profesionales que actúan [ketchak] con regularidad. (Bandem y de Boer 1981: 146)

Desde luego, está por verse si es posible que un género inventado se injerte orgánicamente en una tradición indígena, y si lo es, cuándo ocurre tal integración. ¿Mis notas estaban equivocadas o para 1972 los balineses ya tenían dos clases de ketchak, una para turistas y otra para consumo interno?

En Tenganan, pueblo "Bali aga" -lugar habitado por los descendientes de los supuestos habitantes originales de la isla-, vimos lo que los expertos consideran una danza ritual antigua y tradicional, la *abuang Kalah* anual, y en cierta medida participamos en ella. Parte de la ceremonia era pública, y alrededor de cincuenta turistas se unieron a los pobladores para gozar de la danza de la tarde. Se les pidió que se fueran hacia las 5 de la tarde. A nosotros nos dijeron en voz baja que nos quedáramos en el municipio. Luego, después del crepúsculo, nos llevaron a varios recintos del pueblo para observar diferentes aspectos de la ceremonia. También nos permitieron escuchar música gamelan especial que tocaban antes del amanecer. No nos dejaron tomar fotografías y sólo pudimos grabar un tiempo limitado. Las ceremonias del día tenían claramente un cariz de entretenimiento: los de afuera entraban, los negocios estaban abiertos y con muchos clientes, los bailes estaban coreografiados con cuidado, siguiendo la música gamelan. A la noche, la escena era diferente. Todos los aspectos de la ceremonia estaban privatizados; no se atendía a la belleza sino a la corrección. Los intervalos entre las partes eran más largos y más irregulares; se hablaba mucho de cómo hacer ciertas cosas -y esas conversaciones dilataban las ceremonias. El tema del abuang, por decirlo así, es la presentación de todas las mujeres solteras a todos los hombres solteros. Las danzas del día permitían que todo el mundo se mostrara; las ceremonias de la noche tenían que ver ya con el compromiso matrimonial.

Desde luego la industria turística ha influido en la así llamada "autenticidad" de las performances de Bali y otras partes. No menosprecio esos cambios. Los cambios de convenciones, temas, métodos y estilos ocurren por oportunismo, presiones del público, profesionalismo (con frecuencia, concepto nuevo), nueva tecnología y otras consecuencias del contacto de culturas. El turismo ha sido realmente importante en todas partes sólo desde que se han abaratado los viajes en avión. Antes, durante siglos, habían existido migraciones masivas impulsadas por circunstancias económicas, guerras y colonialismo. Y desde el principio de la especie humana, la gente se ha estado moviendo. Pero el turismo en escala masiva es un fenómeno especial, porque la gente se mueve en busca de placer y entretenimiento; sus viajes son excursiones temporarias. Eso significa que los entretenimientos organizados para turistas muchas veces amalgaman las cualidades de "afuera" con las de "casa". La tarea del agente de giras turísticas es hacer de lo extraño algo familiar, una especie de inversión del *verfremdung*. Los historiadores del teatro conferirán al turismo tanta importancia como al intercambio que existió entre Inglaterra y el resto de Europa en los siglos XVI y XVII. La gente de teatro imita modas populares importadas y los locales responden a las exigencias de visitantes ricos -o los públicos locales exigen cambios porque han adoptado gustos de culturas extranjeras. Desde un punto de vista, esos cambios son corrupciones -ya muchos exigen la creación de zoológicos culturales donde puedan conservarse las versiones "originales" de rituales "antiguos". Pero hasta las performances tradicionales varían mucho de generación en generación -una tradición oral es flexible, capaz de absorber muchas variaciones personales dentro de parámetros establecidos. Y el método del "zoológico de culturas" es, en realidad, una variante de la estética colonial. Aborrezco el genocidio que ha erradicado culturas como las de Tasmania, pero no veo nada de malo en lo que está ocurriendo hoy en Bali y Nueva Guinea, donde coexisten dos sistemas de teatro. La relación entre los dos no es una simple división entre lo turístico y lo "auténtico". Es necesario estudiar mucho más los intercambios entre lo que queda de las performances tradicionales y los espectáculos turísticos que empiezan a aparecer. ¿Y en qué momento un espectáculo turístico se convierte en auténtico arte teatral?

El turismo es una calle de dos manos. Los viajeros traen de vuelta experiencias, expectativas, y, si practican el teatro, traen también técnicas, escenas y hasta formas enteras. Yo adapté el ritual del nacimiento de *Dionysus in 69* de fotografías que vi en un libro sobre los asmat de Irian Occidental. Varias secuencias de *Mysteries and Smaller Pieces* y *Paradise Now* del Living Theater fueron tomadas del yoga y del teatro hindú. Mabou Mines usó bunraku en la *Shaggy Dog Animation (Animación del perro lanudo)*. La música de Philip Glass se inspira en el gamelan y en el raga hindú. La obra de Imamu Baraka muestra una profunda influencia de estilos africanos de narración y drama. De la influencia de formas asiáticas surgió en los Estados Unidos todo un

movimiento en el teatro y la danza que se llama "fusión". La lista de referencias cruzadas entre las artes de varias culturas podría continuarse indefinidamente. Muchos innovadores desde la Segunda Guerra Mundial (buena guerra para viajar) han recibido de otras culturas influencias importantes. Eso quiere decir, para artistas occidentales, Asia, África y Oceanía. El impacto de formas colectivas comunitarias en el teatro contemporáneo occidental es similar al de las formas clásicas en el Renacimiento. Pero hay diferencias importantes. En el Renacimiento, todo lo que quedaba de la cultura clásica eran ruinas arquitectónicas, textos antiguos y reliquias de las artes plásticas. Muchas veces se trataba de un material fragmentado y corrupto. También, los eruditos del Renacimiento miraban con respeto, y hasta con reverencia, lo que encontraban de la Grecia y Roma clásicas. Hoy, la alimentación intercultural se da sobre todo en el área de las performances; los espectáculos importados se han visto más o menos intactos; los que originan las performances son a menudo pueblos previamente coloniales, o pueblos considerados inferiores por las poblaciones que viven alrededor de la cuenca del Atlántico Norte. En otras palabras, es lógico que las influencias de hoy se sientan primero en la vanguardia. Además, hay muchísimo tráfico con el tercer mundo. Las artes occidentales de la performance se practican en todas partes, y muchas veces, los que quieren conservar tradiciones indígenas han viajado o han sido educados en Occidente.

Una influencia asiática muy clara y comprobable en el teatro occidental contemporáneo se ve en la obra de Grotowski. En 1956, tres años antes de fundar su Laboratorio de Teatro, Grotowski hizo un viaje de dos meses a Asia Central y China. Según Jennifer Kumiega (1985: 6), "entre diciembre de 1957 y junio de 1958, Grotowski organizó y dirigió una serie de charlas semanales sobre filosofía oriental en el Club de Estudiantes de Cracow. Los temas incluían budismo, yoga, las Upanishads, Confucio, taoísmo y budismo zen". Poco después, en su fase del teatro pobre (1959-68), Grotowski empezó a crear con el Laboratorio producciones tan notables como las de *Dr Faustus, Kordian, Akropolis, El príncipe constante* y varias ediciones de *Apocalypsis cum Figuris*. Esas obras se basaban en los ejercicios psicofísicos que Grotowski y el actor Ryszard Cieslak enseñaban en muchos de sus talleres, incluido uno al que yo asistí en la Universidad de New York en 1967. No sólo el yoga, que Grotowski reconoce, sino también el Kathakali, forma de teatro-danza del sur de la India, habían tenido influencia en esos ejercicios.

Cuando en 1972 fui a la Kalamandalam de Kathakali de Kerala, que es la escuela más importante de Kathakali, pregunté si Grotowski había estado allí. Nadie lo recordaba, pero recordaron a Eugenio Barba y en el libro de visitantes de la Kalamandalam, encontré la siguiente entrada:

29 de septiembre de 1963

El Secretario
Kalamandalam
Cheruthuruthy

Estimado Señor:
No tuve ocasión, en la performance de anoche, de agradecerle toda la ayuda que me ha brindado durante mi breve estadía aquí. Deseo expresar mi gratitud y mi más sincero agradecimiento a usted y al superintendente y a todos los muchachos que estuvieron tan dispuestos a ayudarme.
Mi visita a la Kalamandalam me ha ayudado muchísimo en mis estudios y el material de investigación que he recogido será seguramente de enorme utilidad a los que trabajan en el Laboratorio de Teatro en Polonia.
Otra vez, muchas gracias,
Lo saluda sinceramente,

Eugenio Barba (firma)

Barba llevó los ejercicios de Kathakali a Grotowski, en Polonia, donde pasaron a constituir el centro de los ejercicios "plásticos" y psicofísicos. Cuando Barba fundó su Teatret Odin en 1965, usó esos mismos ejercicios -según habían sido codificados por el mismo Barba y en el Laboratorio Polaco. El intenso proyecto de investigación de Barba en los ochenta -la Escuela Internacional de Antropología del Teatro (ISTA: International School of Theatre Anthropology)- se enfoca en técnicas asiáticas de performance (ver Barba 1986a).

Los directores occidentales no miraron sólo a Asia sino a África, el Caribe y los indios americanos. En 1972-73 Peter Brook llevó un grupo de treinta artistas de teatro en un viaje de tres meses a Argelia, Mali, la colonia del Niger, Dahomey y Nigeria. La experiencia que tuvieron es muy parecida a lo que Barba llama "trueque": los actores de diferentes culturas intercambian técnicas, canciones, cuentos, lo que sea. Cuenta Brooks:

> Una vez nos sentamos en Agades, en una chocita, y pasamos toda la tarde cantando. Nosotros y el grupo africano cantábamos y de repente advertimos que estábamos compartiendo exactamente el mismo lenguaje de sonido. Bueno, entendíamos el de ellos y ellos entendían el nuestro, y ocurrió algo eléctrico porque, de todos los diferentes tipos de canciones, de repente surgió una en esa zona común.
> Otra experiencia del mismo tipo ocurrió una noche cuando estábamos acampados en un bosque. Creíamos que no había nadie alrededor de nosotros, en kilómestros a la redonda, pero como siempre, de repente, aparecieron unos chicos de no se

> sabe dónde y nos pidieron que fuéramos con ellos a su pueblo, apenas a unos tres kilómetros, porque esa noche iba a haber canto y danza más tarde y a todos les gustaría que asistiéramos.
> Así que dijimos "por supuesto". Caminamos por el bosque, dimos con el pueblo y encontramos, efectivamente, que se estaba celebrando una ceremonia. Alguien acababa de morir y había una ceremonia funeraria. Nos recibieron muy bien, y nos sentamos allí, en oscuridad absoluta bajo los árboles, sólo viendo sombras que se movían, bailando y cantando. Y después de un par de horas, de repente, nos dijeron: los chicos dicen que ustedes hacen esto también. Ahora, ustedes deben cantar para nosotros.
> De modo que tuvimos que improvisar una canción para ellos. Y fue acaso de lo mejor que hicimos en todo el viaje. Porque la canción que salió fue extraordinariamente conmovedora, buena y satisfactoria, y logró una verdadera unión entre esa gente y nosotros. Es imposible decir qué la produjo, porque fue consecuencia no sólo del trabajo conjunto de nuestro grupo, sino también de las condiciones del momento, que ciertamente influyeron: el lugar, la noche, la solidaridad con esa gente, de modo que estábamos haciendo en realidad algo para ellos a cambio de lo que ellos nos habían ofrecido. (Brook 1973: 45-6) **(24)**

En toda Asia encontré en vigencia esa misma "política de intercambio". En Bali nos invitaron a MacIntosh y a mí a quedarnos en Tenganan porque la gente de allí sabía que nosotros actuábamos, y en la performance pública central el jefe insistió en que hiciéramos una danza (!) **(25)**. En Papúa Nueva Guinea, en Karamui, lejos de todo camino (llegamos en avión), nos mostraron ceremonias funerarias. Uno del pueblo, en medio de mucha risa, representaba el papel del cadáver. Se esperaba que, a cambio, nosotros cantáramos. En el pueblo de Kamanabit, en el río Sepik, el jefe insistió en que despertaran a MacIntosh y la trajeran a su casa para que cantara, aunque ella estaba exhausta de viajar el día entero. Dio el concierto que le pidieron después de que yo había estado oyendo y grabando el canto de las mujeres del pueblo.

Pero no siempre las cosas salen tan bien, sobre todo cuando la historia la cuentan "los otros". Brook y la gente de su *troupe* llegaron a la India en 1983 para hacer investigación para la producción del *Mahabharata* que estaban preparando. Probir Guha, director del Living Theater de Bengala Occidental comentó esa visita de Brook:

> Vio todas las performances (danza de máscaras-teatro) que yo había arreglado, tomó muchas notas, hizo muchas preguntas y nosotros contestamos. Más tarde, volvió con tres de sus artistas para ver Chhau. Hicimos un taller de tres días con su gente y con los artistas de Chhau. La primera noche yo organicé para él un espectáculo de danzas de Chhau del *Mahabharata*... Él quería que sus actores aprendieran algunos de los paso... Luego me dijo: "Me gustaría llevar un bailarín de Chhau de Purulia para mi *Mahabharata*... Se quedará conmigo por lo menos dos años. Ganará dinero y yo me encargaré de él." Se volvió a París.
> Más tarde vinieron varios miembros de la compañía de Brook, trabajaron conmigo y luego regresaron. Después, por mucho tiempo no tuve contacto con ellos. Todavía estaba esperando ir a París y le había dicho a todo el mundo que iba a asistir a Brook en el *Mahabharata*.
> El joven bailarín de Chhau, que se llamaba Dohonda, también estaba esperando ir... Entonces de repente Brook me escribió para que fuera a París. Yo no sabía qué hacer con respecto al muchacho porque no lo mencionaba en su carta... A medida que se acercaba el momento [de partir], me preguntaba qué hacer. Así que escribí personalmente a Peter explicándole la situación y le pedí que me dijera qué hacer con el muchacho. Me contestó personalmente y me dijo que todo había cambiado por completo. Antes había pensado que la producción sería predominantemente algo físico... Pero ahora se había vuelto un texto francés difícil de decir, y por eso no nos iba a necesitar... (Zarrilli 1986: 93-5)

Sin querer, Brook había creado problemas para Guha y Dohonda. Entre la gente del pueblo donde trabajaban, el intenso entusiasmo del principio se había agriado. Los bengalíes no entendían que los planes de producción cambian -que el cambio es la esencia del teatro experimental en Occidente. Comentó Guha: "No es algo personal con Peter Brook y no lo tomo a pecho. Pero la gente tiene que pensar en aceptar la cultura en la que entra" (Zarrilli 1986: 95). La amargura de Guha, de hecho, se hace palpable en las líneas siguientes:

> Si Brook trae este *Mahabharata* a la India y va a los pueblos donde trabajó y muestra a la gente lo que ha hecho con sus materiales, entonces es de veras honesto. Pero si no lo hace, yo diría que es un pirata de culturas. No queremos ser explotados culturalmente, no queremos ser conejillos de Indias para sus experimentos. (Zarrilli 1986: 98)

Barba hizo su aprendizaje con Grotowski y luego fundó en 1964 lo que se ha convertido en el Teatret Odin / Teaterlaboratorium de Holstebro, en Dinamarca. Entre las varias operaciones importantes realizadas en el laboratorio de Barba están los viajes llamados "de trueque" que los miembros del Odin han hecho por Europa, África y Latinoamérica. Barba define "trueque":

> Imaginen dos tribus muy diferentes, cada una a un lado del río. Cada tribu puede vivir sola, hablar de la otra, alabarla o denigrarla. Pero cada vez que uno de ellos rema a la otra orilla, lo hace para intercambiar algo. No se rema a la otra orilla para

> enseñar, iluminar o entretener, sino más bien para dar y tomar: un puñado de sal por un pedazo de tela, un arco por un puñado de cuentas. La mercancía que nosotros intercambiamos es cultural...
> En mayo de 1976, el Teatret Odin aceptó una propuesta de la Cooperativa de Film de Kurare (Caracas): un trueque con los yanomami, un encuentro de orígenes (rituales y danzas) y desarrollo histórico (teatro). En el medio del *shabono* -la gran sala- las danzas presentadas por los yanomami y los cuentos de su shamán alternaban con el *Book of Dances* (*Libro de Danzas*) y *Come! And the day will be ours* (*¡Vengan, y el día será nuestro!*) del Odin y la conversación de cómo los hombres blancos destruían al shamán. Ese trueque ocurrió en el *shabono* de Kahori, donde el antropólogo Jacques Lizot había estado viviendo seis años. Presentó al Teatret Odin a los yanomami y les mostró una nueva cara de la *nuca*, el extranjero blanco. (Barba 1986a: 161, 166)

El método de trueque de Barba sistematiza lo que Brook hizo en África. Lo engañoso del trueque es que, por ahora al menos, el tráfico se mueve en una sola dirección. Los que viven en el Primer Mundo viajan al Tercero para hacer trueque. Uno se pregunta cómo sería recibido en New York, París, incluso Holstebro, un shamán yanomami que quisiera hacer un trueque al estilo del Odin. Es decir, si el shamán llegara pagándose todos los gastos y estableciera su propia agenda y calendario. El sistema total de intercambio intercultural no se puede escapar de la historia: ocurre después del colonialismo.

Analizar las consecuencias del final del colonialismo es tema de otro ensayo. Por ahora, advirtamos que el tipo de influencia ejercida mediante la observación y el intercambio que refleja la carta de Barba y sus experimentos posteriores con el trueque, los viajes de Brook y mis experiencias, son de orden muy diferente de las reacciones de Artaud en los treinta frente al teatro balinés. Artaud fue influido por los balineses, pero a ellos no les importó. No hubo intercambio. En los ejemplos más recientes, hubo conciencia de intercambio en el trabajo, de profesionales que buscan expandir sus conocimientos.

Sean cuales fueren las funciones del ritual del Kathakali en la vida del pueblo, el entrenamiento que Barba vio en la Kalamandalam era hasta cierto punto profesional, en el sentido occidental (ver Schechner 1985: 213-60 y Zarrilli 1984). La *troupe* de la Kalamandalam actúa por dinero en la India y en el extranjero. Los extranjeros van a estudiar a la Kalamandalam -hasta hay un maestro que se especializa en enseñar a esos visitantes. Cuando estuve en 1976 había unos cinco occidentales estudiando allí. Ese entrenamiento no ha llevado a formar *troupes* de Kathakali fuera de la India (aunque todavía podría ocurrir) sino que, más bien, el trabajo se integra dentro de estilos ya existentes. Todavía queda por verse cómo influye en la Kalamandalam la presencia de gente de afuera, cómo afectan al trabajo que se hace en Kerala las frecuentes giras de la *troupe*.

La situación con Brook en África es diferente. Los pobladores estaban en el medio de un ritual religioso, un funeral, pero también parecían ansiosos por intercambiar canciones y compartir entretenimientos. No resulta sorprendente que el intercambio fuera mutuamente conmovedor; ritual y entretenimiento coexisten fácilmente; el trabajo de trueque de Barba muestra que la gente está muy dispuesta a intercambiar. Las expediciones de Brook a la India como preparatorias para su *Mahabharata* tuvieron consecuencias más ambivalentes.

Hacer giras con performances rituales alrededor del mundo -y convertirlas de esa manera en entretenimiento- no es nada nuevo. A los romanos les gustaba mucho importar exotismos; y los registros de muchas cortes -no occidentales y occidentales- muestran la misma curiosidad imperial. Los poderes colonialistas y/o conquistadores han hecho lo mismo en todas partes. Los tiempos modernos -desde el período de las grandes exposiciones internacionales y circos hasta nuestros días- transforman ese privilegio aristocrático en especulación comercial. A menudo, la empresa se viste de retórica respetuosa. En 1972, en la Academia de Música de Brooklyn, se llevó a cabo el siguiente espectáculo (cito del programa):

THE BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC
en conjunto con
Mel Howard Productions, Inc.
y
Ninon Tallon-Karlweis
en colaboración con
el Ministerio de Turismo e Información de Turquía
presentan
LOS DERVICHES GIRADORES DE TURQUÍA

(EL PROGRAMA ES UNA CEREMONIA RELIGIOSA. SE RUEGA NO APLAUDIR)

Para exigir tal cambio en la conducta convencional dentro del teatro (el aplauso final), hubo que decirle al público que había pagado para ver como entretenimiento algo que todavía conservaba suficientes elementos de su base ritual. ¿O ese anuncio no era más que un truco al estilo de P. T. Barnum? Decirle al público por qué no debía aplaudir era señalar la importancia y rareza de lo que iba a ver. Parte de la respuesta la proporciona el hecho mismo de que "derviches" sea un nombre impuesto (no el que los bailarines se dan a sí mismos) pero reconocible. La performance misma fue

simple y conmovedora -creo que fue una presentación bastante precisa del ritual mevlevi sufi. Sé que influyó en varios grupos de New York. En el espacio de Byrd-Hoffman, dirigido por Robert Wilson y en The Performance Group, donde yo impulsé a la gente a experimentar con movimientos giratorios. Laura Dean creó muchas danzas basadas en girar.

En octubre de 1973, unos monjes budistas de Shingon vinieron a la Academia de Música de Brooklyn con "ceremonias, música y épicas del antiguo Japón". Los derviches habían girado en remolino en un teatro con capacidad para dos mil personas. Los monjes actuaron en el Lepercq Space, una sala abierta de unos 23 metros por 5, con una altura de alrededor de 9 metros. La noche que fui había un público de unas 200 personas, sentadas en almohadones desparramados por el suelo y en gradas. Como en Makehuku y en Kenetisarobe, los rituales budistas no eran lo suficientemente largos para constituir un entretenimiento según normas occidentales. Así que se añadieron al programa performances de música contemporánea japonesa y una recitación de cuentos japoneses de guerra de los siglos doce al catorce. Sólo después del intervalo, los monjes hicieron su ceremonia del templo. El programa distribuido a los espectadores incluía descripciones detalladas de lo que hacían los monjes, su significado y cómo se usaba la ceremonia en el Japón. Se trató al público como si estuviera asistiendo a la ópera, donde se resume el libreto -o quizás a un nuevo deporte, que impone la necesidad de explicar las reglas, el equipo y la estructura. Me pareció que los monjes, como los derviches, estaban profundamente comprometidos en lo que hacían. Estaban "en carácter" -y era imposible distinguir lo que hacían de lo que Stanislavski pedía que hicieran los actores. Me convencieron: esos derviches eran verdaderos, esos monjes eran de verdad. Había una definida confluencia entre espectadores y actores: por un lado, autenticidad, eficacia y ritual; por el otro, entretenimiento y teatro.

Cualquier ritual puede sacarse de su marco original y representarse como teatro - como cualquier cosa que ocurre en la vida cotidiana **(26)**. Es posible porque el contexto y la función, no la estructura fundamental o el proceso, es lo que distingue ritual, entretenimiento y vida cotidiana. Las diferencias entre los tres surgen del acuerdo (conciente o implícito) entre actores y espectadores. El entretenimiento/teatro surge del ritual, de un complejo que consiste en un público separado de los actores, el desarrollo de actores profesionales y las necesidades económicas que imponen una situación en la que las performances se hacen más para agradar al público que según un código o dogma fijo. También es posible que el ritual surja del teatro invirtiendo el proceso que acabo de describir. Esa movida de teatro a ritual marca la obra de Grotowski y la del Living Theater. Pero los rituales creados eran inestables porque no estaban unidos ni integrados a estructuras sociales fuera del teatro. Asimismo, las diferencias entre ritual, teatro y vida ordinaria dependen del grado en que espectadores y actores atiendan a la eficacia, el placer o la rutina; y del modo en que el significado simbólico y el efecto se fusionen y se separen de los acontecimientos representados. En todo entretenimiento hay alguna eficacia y en todo ritual algo de teatro **(27)**.

DEL TEATRO AL RITUAL

Cuando en 1973 The Performance Group estaba preparando *Madre Coraje* de Brecht, la mayoría de nuestros ensayos eran abiertos. Si el tiempo lo permitía, se levantaba la gran puerta de entrada del Performing Garage para que la gente de la calle, los estudiantes y los amigos pudieran entrar y vernos trabajar. Asistían entre 5 y 40 personas a cada ensayo. Los ensayos daban la sensación de ser una parada en el camino, sin nada especial planeado para acomodar a los espectadores. Y sin embargo, su presencia producía diferencias profundas: el trabajo con la obra empezó a incluir un grupo social público; y terminó siendo una muestra de un modo de trabajar. Ese tema se entretejió en las performances después del estreno de *Madre Coraje*. El espacio, diseñado por Jery Rojo y Jim Clayburgh, que colaboraron con otros miembros del Grupo, expresaba el interjuego entre el drama de Brecht y la performance más amplia que lo incluía. Parte del teatro se convirtió en un "cuarto verde" completamente visible al público. Cuando una actriz o un actor no estaba en escena, iba al cuarto verde para tomar café, leer y descansar. Un poco más protegidos, pero todavía a la vista, había lugares para que los actores se cambiaran y se maquillaran (la mayoría representaba dos o más papeles). El teatro se dividió en tres espacios principales: un cubo central vacío, de 9 metros por 6 por 5 (incluido un foso de 6 metros por 2 y medio por 2); un marco lleno de andamios irregulares, plataformas y sogas que rodeaban el cubo central; en un extremo, el marco se anclaba en una estructura de andamios de aluminio que servía de base de operaciones de Coraje, lo más parecido que teníamos a la "carreta"; y alrededor del marco, galerías y pasillos. Un puente de 4 metros y cuarto de largo se levantaba a un poco menos de 3 metros del suelo proyectado sobre el cubo central vacío. Yo quería que los espectadores se movieran con libertad por todo el espacio cambiando constantemente de perspectiva y de humor. Desde cualquier perspectiva se podía ver todo, pero sólo si uno miraba a través de otras estructuras. Pero cuando los 10 ó 20 espectadores de los ensayos se volvieron 150 y 200 clientes, la gente ocupó posiciones fijas.

En algunas escenas los espectadores tenían que cambiar la perspectiva. Las escenas 9 y 10 -cuando Coraje, Kattrin y el Cocinero piden comida y cantan para ganársela- se representaban fuera del teatro, en Wooster Street. La puerta del Garage estaba

levantada y formaba un pequeño arco de proscenio a través del cual miraban los espectadores dentro del Garage. La mayoría de la gente, para ver algo, tenía que bajar de las galerías y sentarse en el piso del Garage o pararse alrededor de los bordes. La puerta quedaba abierta durante el resto del espectáculo. En el invierno, cuando las temperaturas bajaban mucho, los espectadores tenían que ponerse los abrigos. Después de la escena 10 la gente no volvía a sus lugares previos; veía la última media hora desde donde estuviera. Ciertos aspectos de la cruel experiencia de Coraje y su familia fueron compartidos con convicción por el público helado.

La producción de The Performance Group tenía un intervalo, después de la escena 3. En la escena 3, Coraje, Kattrin y el Capellán están preparando comida para vender a los soldados. En la producción, se cocinaba realmente. La escena termina cuando Coraje finge no reconocer el cadáver de su hijo Swiss Cheese. Inmediatamente se ofrecía en venta a los espectadores una comida. El drama se mezclaba con la vida real del teatro. Los espectadores comían, conversaban entre ellos y con los actores; algunos actores servían la comida, otros simplemente hablaban con la gente. Hacia el final de la cena, Coraje cantaba la "Canción de la Gran Capitulación" en estilo de cabaret. Eso es lo único que The Performance Group representaba de la escena 4, y no se insistía en que absolutamente todos prestaran mucha atención. Cuando continuaba el drama con la escena 5 después de cenar, creo que espectadores y actores experimentaban algo diferente debido a esa hora de haber hablado, comido y bebido juntos **(28)**.

Tener ensayos abiertos, abrir la puerta del Garage, servir la cena como parte de la performance fueron todos modos de tratar *Madre Coraje* como drama metido en una performance más amplia. Las ideas en que se basó esa producción del Performance Group son comunes en las performances rituales: controlar, arreglar o manipular todo el mundo de la performance, no sólo presentar el drama que está en su centro. Así, se apartó un poquito del extremo del entretenimiento un acto teatral en el SoHo, de la ciudad de New York, y se lo empujó algo hacia la eficacia. Sin disminuir su carácter teatral, The Performance Group trató de realzar los aspectos rituales de *Madre Coraje*.

Las teorías ortodoxas postulan que el ritual precede al teatro, del mismo modo que la eficacia y el monismo ("unicidad primitiva") preceden al entretenimiento. Un lugar común en las interpretaciones del arte de las cuevas del Paleolítico es decir que alguna clase de "ritual" generó el arte -y por ritual se quiere decir alguna clase de performance seria, eficaz, orientada a obtener resultados, sea para asegurar la fertilidad, aplacar los poderes que controlan la cacería, mantener el equilibrio entre machos y hembras, hacer una iniciación o alguna otra cosa. Todas esas cosas o algunas de ellas, pueden ser verdad, pero no son toda la verdad. El entretenimiento, el pasar el tiempo jugando y divirtiéndose (no hablo de la pasividad y el aislamiento del "arte por el arte" sino de una participación activa en el proceso de hacer arte) se entretejen y son inseparables de todos los aspectos eficaces del arte más temprano.

La idea de unidad primitiva combina la fantasía edénica con la ética protestante del trabajo. Los primeros etnógrafos, muchos de los cuales eran misioneros, proyectando su propia ideología, apoyaron esa combinación. Evidencias cada vez más numerosas del Paleolítico, de los pueblos históricos tempranos, clásicos y contemporáneos de Asia y África, sugieren que una compleja vida social y un rico arte simbólico coexisten con la condición humana. No existe lo "primitivo simple", ni noble ni salvaje. Los shamanes son artistas y actores y médicos y extáticos poseídos en trance y sacerdotes y profesionales del entretenimiento. Argüir que una persona que representa simultáneamente varios papeles o que una sola performance que expresa muchos impulsos contradictorios son expresiones de un arte (y una cultura) "simple" es mirar las cosas al revés.

Las culturas industriales separan funciones y expresiones, y las vuelven homogéneas; las sociedades simples combinan muchas funciones y expresiones en acontecimientos extensos y complejos. Las culturas industriales se especializan en hacer secuencias de acciones unívocas mientras que las culturas simples generalizan por medio de acontecimientos multívocos. La vida urbana se parece más a la línea de producción que el ciclo de engwura. En una ciudad, una persona se mueve de una acción más o menos "pura" a otra: come en un lugar, trabaja en otro, y tiene además otro tiempo y espacio separados para la familia, cuando regresa al hogar. Sólo con el tiempo y por medio de una síntesis lograda por cada individuo (y mucha gente no puede lograrla) emerge un sentido de unidad abarcadora. Personalmente, gozo del pluralismo urbano y de la libertad de elección, aunque pueden ir demasiado lejos, llevar a una fragmentacion extrema, aislando a la gente, cortándola en pedazos. Por otro lado, la vida comunitaria simple incluye en cada suceso -hasta una ceremonia de diez minutos como el baile de Arunta- un haz de significados-funciones-expresiones. Son explícitas: cada iniciado participante conoce las conexiones. Quien dirige la danza es también el líder de su banda, es un cazador avezado y también está relacionado con los chicos que serán iniciados, etc. Y, como he mostrado, la danza está metida en un complejo de ceremonias donde cada parte es una sinécdoque.

Gran parte de la vanguardia de posguerra ha sido un intento de superar la fragmentación acercándose a la performance como parte de la comunidad en vez de como aparte de ella. Algunas veces esa comunidad se compone de artistas que hacen obras similares. Éste ha sido el modelo en New York, Londres, París, Tokio y otras ciudades donde los artistas constituyen grupos diferenciados. A veces, como en los

levantamientos generales de 1968, el arte se une a movimientos políticos más amplios. Otras, como en los teatros de negros, chicanos, mujeres y gays, los artistas se identifican con una unidad étnica, racial, de género, sexual o política y hasta contribuyen a formarlas. La vanguardia relacionada con la comunidad no es sólo un fenómeno del Occidente industrializado y del Japón sino también de países que están experimentando cambios en su organización social debido a la modernización. Es posible identificar en Europa del Este, Latinoamérica, Asia y África, pequeños espacios de trabajo de vanguardia que funcionan como en el Primer Mundo. Nombres y grupos como la Asociación de Teatro de Gardzienice, el Teatro de los Oprimidos de Augusto Boal, el Rendra de Indonesia, el Badal Sircar y el Habib Tanvir de la India, y el Wole Soyinka de Nigeria pueden añadirse a una lista en constante expansión.

Ese trabajo no es atávico ni tampoco un intento enloquecido de desmantelar el industrialismo o detener su expansión. Es una búsqueda activa de lugares dentro de las sociedades industriales -aun dentro del proceso industrial mismo- donde puedan existir comunidades pequeñas. Y exigir una restructuración del orden social que responda a lo que necesitan las comunidades para dar lugar a interacciones de persona a persona o a "encuentros," como los llama Grotowski. Es evidente que la alienación, la reificación y la anomia no son problemas privativos del capitalismo. Experimentos del tipo del que he estado hablando también ocurren en estados socialistas. Esos experimentos, todavia relativamente dispersos y tentativos, y siempre resistidos por un orden establecido hostil, dan muestras de tener fuerza suficiente como para arraigarse. Se dirigen al público no como a extraños que pagan dinero, ni como a participantes forzados en un muestra de solidaridad (como en las demostraciones masivas, los desfiles o el coercitivo ir a la iglesia) sino como a una comunidad, incluso como a una congregación. El objetivo de tales performances es entretener, divertirse y crear lo que Victor Turner llama "*communitas* espontánea": la disolución de fronteras que aíslan a los individuos. La experiencia resultante es una celebración colectiva. Esta tendencia contemporánea se originó en el teatro experimental como movimiento hacia el ritual.

La performance no se origina en el ritual y el ritual no origina el entretenimiento. La performance origina un sistema binario de eficacia-entretenimiento que incluye el sub-conjunto ritual-teatro. Desde el principio, lógica e históricamente, se necesitan ambos términos del conjunto binario. En todo momento histórico hay un movimiento de un polo hacia el otro, y la trenza eficacia-entretenimiento se aprieta o se afloja. La oscilación es constante -la performance siempre está en estado activo.

Todo el continuum binario de eficacia/ritual - entretenimiento/teatro es lo que yo llamo "performance." La performance se origina en el impulso de hacer que pasen cosas y de entretener; obtener resultados y juguetear; detectar significados y pasar el tiempo; ser transformado en otro y celebrar ser uno mismo; desaparecer y exhibirse; llevar un Otro trascendente que existe entonces-y-ahora y más tarde-y-ahora a un lugar especial; estar en trance y también consciente; enfocarse en un grupo selecto que comparte un lenguaje secreto y hablar a los cuatro vientos, al público más amplio posible de extraños; representar para satisfacer una obligación que se siente, y representar sólo bajo el contrato de la Equidad por dinero en efectivo. Esas oposiciones y otras generadas por ellas, abarcan la performance: una situación activa, un proceso continuo y turbulento de transformación. El desplazamiento del ritual al teatro ocurre cuando un público participante se fragmenta en un grupo que asiste porque se anuncia el espectáculo, que paga la entrada, que evalúa lo que va a ver antes de verlo, mientras lo ve y después. La movida del teatro al ritual ocurre cuando el público, de ser un grupo de individuos separados se transforma en un grupo o congregación de participantes.

Esas tendencias bipolares están presentes en todas las performances. Brecht, y Meyerhold antes de él, lucharon por mantener vivas las tensiones entre los dos extremos. Querían que los públicos se movieran constantemente de momento a momento. El *verfremdung* de Brecht desplaza inesperadamente modos, estilos, ritmos y perspectivas. Así, en el momento y el lugar del cambio, cuando una escena emotiva se detiene abruptamente o una escena "fría" se torna conmovedora, el dramaturgo, el director o el actor (quienquiera sea el "autor" en ese momento) puede insertar su propia "declaración", comentario irónico o revelador que anima al espectador a pensar en lo que ha estado viendo y/o sintiendo. La estructura de la performance estalla por acción de su anti-estructura y en ese espacio liminal, una comunicación directa, un contacto potencialmente profundo, conecta al autor con su público. De todos los experimentos con estructura teatral del siglo XX, éste es el que tiene más probabilidades de arraigo. Tiene resonancias de teatro medieval y de muchos otros teatros populares de la actualidad.

CONCLUSIONES

El mejor modo de resumir es dibujar cuatro modelos simples, explicándolos uno por uno.

Realidad 1 > **ENCUENTRO/INTERCAMBIO >** Realidad 2

Ocurre un encuentro en un mercado o un campo de batalla. Se venden mercancías, se gana dinero, se ocupa territorio, se derrota al enemigo. El encuentro tiene el obje-tivo de ser enteramente eficaz, aunque a veces no se vende nada o la batalla no se gana ni

se pierde. Los rituales de este tipo son etológicos y/o sociológicos. Es decir, se basan en "modelos fijos de acción" y se hacen con el intento de regular interacciones humanas de modo que lo que debe ocurrir ocurra efectivamente, o se determine en una reunión de individuos y/o grupos. Los elementos de entre-tenimiento/teatro en estos tipos de encuentro, aunque presentes, son mínimos. La tarea es realizar el encuentro/intercambio del modo más eficiente posible y llegar a la Realidad 2. Pero hasta este modelo no muestra todo lo que realmente ocurre. Los mercados son lugares donde se muestran cosas, se hacen chistes, se chismea, se canta y a menudo, se hacen performances directamente teatrales. Los mercados atraen todo tipo de artista callejero. También los campos de batalla son arenas para exhibir colores, desfiles de fuerza. Por lo menos en el período premoderno. La idea era animar a las propias tropas y al mismo tiempo aterrorizar al enemigo. El combate masivo, la guerra a distancia (por aire o con misiles) y la guerra de guerrillas van en contra de la teatralidad del combate en el campo de batalla pero la realzan en la fase del "ensayo" cuando cobran más importancia los juegos de guerra y la acción simulada.

Hasta en el nivel del mercado y el campo de batalla, los rituales etológicos y sociológicos se bordan con entretenimiento. Hay una tendencia hacia:

Realidad 1 — **POR MEDIO DE LA PERFORMANCE** — Realidad 2

Éste es el caso de los rituales ecológicos como los de Arunta y Tsembaga. Sus performances efectúan cambios en el status de algunos de los que participan (mediante la iniciación, el matrimonio y otros ritos de pasaje) y en cuestiones de economía (cerdos, sagú, artículos para comerciar). De hecho, la calidad de la representación puede ser un elemento importante para determinar el status social. Los griegos ofrecían premios a sus trágicos; nuestra sociedad, riqueza y fama. Entre los pueblos aborígenes de Nueva Guinea los actores eficaces son tratados con respeto, y hasta con temor. Entre los indios americanos, en Siberia o en Corea, se honra al shamán por sus trucos, su estilo y la capacidad de curar. Pero es un honor ambivalente porque por lo general el shamán pertenece a una casta o condición muy baja.

Con todo, el proceso no siempre efectúa una transformación. Puede ser muy abierto:

Ritual — **POR MEDIO DEL TEATRO** — Entretenimiento

Esto es lo que pasó cuando los sufíes mevlevis giraron en remolino o los monjes de Shingon cantaron en la Academia de Brooklyn. Los rituales que tienen eficacia en un contexto se vuelven entretenimiento en otro. En *The Yoshi Show*, presentado en el Public Theater de New York en 1975, un monje budista, un sacerdote shinto, un experto en artes marciales y un monje tibetano actuaron con Yoshi Oida, actor japonés de la compañía de Peter Brook. El espectáculo combinó elementos de diferentes ceremonias religiosas con artes marciales y representación teatral. Yoshi había usado esas disciplinas en su propio entrenamiento; son patentes en su modo de actuar. *The Yoshi Show* confundió y entusiasmó porque estaba entre el teatro y el ritual. Esa ambigüedad le daba un poder especial, casi sacrílego. Las diferentes formas de adoración se chocaban/armonizaban entre sí, con las artes marciales y con las propias habilidades de Yoshi. Performances como *The Yoshi Show* son muestra de la transformación de "lo liminal en lo liminoide". Como dice Victor Turner:

> En sociedades tribales, la liminalidad a menudo es funcional, en el sentido de ser un deber especial o representación, *exigido* en el transcurso del trabajo o la actividad; sus cambios e inversiones tienden a compensar las rigideces o injusticias de la estructura normativa. Pero en una sociedad industrial, la forma del *rito de pasaje*, integrado en el calendario y/o modelado sobre los procesos orgánicos de la maduración y la decadencia, ya no es suficiente para las sociedades totales. El tiempo libre proporciona la oportunidad de una multi-plicidad de géneros optativos y liminoides de literatura, drama y deportes, que... deben verse como lo que Sutton-Smith concibe como "representación" (play), como "experimentación con repertorios variables", coherente con la múltiple variación hecha posible por una tecnología desarrollada y por un estado avanzado de la división del trabajo... En las sociedades complejas de la así llamada "alta cultura", no sólo se quita lo liminoide del contexto de un *rito de pasaje* sino que también se lo "individualiza." El artista solitario *crea* los fenómenos liminoides, la colectividad *experimenta* símbolos colectivos liminales. (Victor Turner 1982: 52)

En espectáculos como el de Yoshi se intercambió dinero por echar una mirada a ceremonias esotéricas teatralizadas. Y "nuevos rituales" se manufacturan como entretenimiento o como arte. El mismo proceso puede invertirse:

Entretenimiento — **POR MEDIO DEL TEATRO** — Ritual

Esto es lo que intentó hacer Grotowski en su fase del parateatro (**29**). La tendencia a transformar el entretenimiento en ritual por medio del teatro ha estado presente en Grotowski casi desde el principio. Sus obras han sido representadas en iglesias, sus temas son religiosos, los detalles de las performances están llenos de catolicismo

polaco y de prácticas hasídicas tanto como de materiales tomados de tradiciones rituales asiáticas. En un nivel más inmediato, Grotowski selecciona con cuidado sus públicos, limitando el número, permitiendo que se cobre un precio relativamente alto por las entradas y montando sus espectáculos y acontecimientos parateatrales en lugares apartados. Buena parte del trabajo parateatral incluía invitar a los participantes a que trabajaran intensamente, lo que producía una intimidad y una solidaridad cuasi-religiosa -"*communitas* espontánea"- por medio de ejercicios, técnicas de encuentros de grupo y la sumisión a la voluntad de líderes fuertes. El trabajo parateatral de Grotowski se parece bastante a la terapia de grupo-encuentro norteamericana y los fines de semana de auto-ayuda y también a los ritos tradicionales de iniciación en los que los neófitos están separados de sus entornos familiares, en un espacio y un tiempo liminales (o liminoides) donde, mediante ordalías, son anonadados y quebrantados. Sólo que los experimentos parateatrales carecen de la fase final de la reintegración. Con demasiada frecuencia el recién iniciado queda solo, ni aquí ni allá, en el medio, desorientado. Sólo las personalidades más fuertes pueden lograr una reintegración por sí mismas.

En 1973, las performances en Filadelfia de *Apocalypsis cum Figuris* del Teatro de Laboratorio Polaco fueron sólo el primer paso dentro de una ceremonia más elaborada. Durante cada uno de los espectáculos, Grotowski detenía a algunos (entre 5 y 10 personas) y les pedía que se quedaran después de la performance. Cuando cerró la obra, los invitaban a ir con Grotowski y su compañía a un retiro en unas colinas no muy lejos de Filadelfia. Allí, invitados y actores se "encontraban" individualmente, uno a uno. Era claro que las performances de *Apocalypsis* eran el primer paso en la entrada a alguna otra clase de experiencia que no puede llamarse teatro en el sentido común de la palabra.

En *Paradise Now*, el Living Theater intentó una transformación similar de entretenimiento en ritual -en el caso del Living Theater, un ritual político más que religioso. Desafiaron a los espectadores directamente, los invitaron a que entraran en el escenario, no presentaron un drama, ni siquiera un conjunto de incidentes sino más bien un plan y una serie de provocaciones destinadas a enfurecerlos primero, y luego a iluminarlos. Con todo eso, el Living Theater socavaba al teatro ortodoxo, y hasta al de vanguardia. Entonces, después de que muchos espectadores se iban -con frecuencia, la mayoría-, los actores llevaban a las calles a un grupo pequeño, parecido al de Grotowski pero escogido públicamente de modo tal que daba a cada uno de ellos más libertad para elegir por sí mismo. Se producía entonces un suceso político real a partir del entretenimiento mediante una confrontación teatral. En las calles, actores y espectadores-vueltos-actores tuvieron frecuentes encuentros con la policía. Algunos actores se unían al Living Theater por unas horas, días o períodos más largos. Los números del grupo se expandían y contraían a medida que pasaban los meses. Mientras el trabajo de Grotowski ocurría en "reuniones" religiosas, el del Living Theater se hacía en actos públicos y en un teatro-con-familia, extendido, viajante.

Los orígenes del teatro -atribuidos al ritual desde la época de Aristóteles- se presentan de modo muy diferente cuando se los ve desde la perspectiva del entretenimiento popular. E. T. Kirby (1975) ve el teatro originándose en el shamanismo, sistema de viaje espiritual, combate simbólico y curación. Pero el shamanismo, a su vez -como nota Kirby-, está estrechamente relacionado con actos de magia, acrobacia, ventrilocuismo, títeres y otros entretenimientos populares. La Barre señala que el embaucador asiático-norteamericano -figura que se remonta a tiempos paleolíticos- es una "mezcla de payaso, héroe cultural y semidios". La Barre nos recuerda las conexiones entre el embaucador y el teatro griego:

> La gran antigüedad del embaucador está sugerida, en primer lugar, por su ser tan parecido en las tribus cazadoras paleosiberianas y americanas; y también por el hecho de que cuanta más influencia haya recibido una tribu de la agricultura en América, el embaucador se vuelve menos importante en la mitología tribal, si se compara con la preeminencia que tiene entre los cazadores de Siberia y América... No debemos olvidar el elemento de *entretenimiento* que tiene el shamanismo del Viejo Mundo: ¿se contaron alguna vez los cuentos de las escapadas eróticas del águila-Zeus con el mismo tono de voz usado al narrar las escapadas del Cuervo sibero-americano? ¿Y no hubo rivalidad de shamanes en los concursos dionisíacos de poetas del drama griego en el Viejo Mundo y entre los espectáculos de curaciones *midewewin* en el Nuevo? Y con respecto a eso, ¿los curanderos modernos han perdido por completo la antigua autodramatización de los shamanes? (La Barre 1972: 195-6)

Así que, dondequiera que miremos, y no importa cuán lejos en el pasado, el teatro es una mixtura, una trenza, de entretenimiento y de ritual. En un momento el ritual parece ser el origen, en otro, la fuente es el entretenimiento. Son acróbatas gemelos, tropezándose uno sobre el otro, nunca uno siempre arriba ni siempre primero.

Incluso en este momento más o menos tranquilo*, es evidente que la dramaturgia ortodoxa -el teatro de obras para el proscenio, en escenarios fijos, para un público determinado y fijo que relata historias como si les estuvieran ocurriendo a otros -está acabado. Por lo menos ese tipo de teatro no satisface las necesidades de mucha gente, necesidades tan antiguas como el teatro mismo, que combinan ritual y entre-

* 1974; edición revisada en 1986 (todavía bastante silencioso).

tenimiento. Esas necesidades también incluyen interacciones como uno de los remedios contra las tecnologías mecanísticas desbocadas. No estoy en contra de la tecnología -todavía no he hecho un trueque de mi piso en Manhattan por una cabaña en Vermont. Pero sé que existe una necesidad de encuentros que no son ni simples reuniones informales de persona a persona como las fiestas, ni rutinas formales, mediadas, programadas, como el trabajo de la oficina o de la fábrica -o para el caso, también, como mirar televisión y películas.

El teatro es un mundo intermedio donde los grupos interactúan realmente, no sólo mediante la participación del público sino por medios más sutiles de inclusión del público y de escenografía ambientalista. El teatro combina conducta artística compuesta (lo que yo llamo "conducta restaurada" (ver capítulo 4) con conducta espontánea de todos los días. La gente de teatro se mueve en áreas que antes ocupaban los practicantes de la religión y la política. Los sacerdotes y los políticos sin duda continuarán usando técnicas del teatro. Pero es cuestionable que sean capaces de restaurar la confianza del público en sus profesiones. Si no lo hacen, ¿volverá a ser el teatro occidental una gran avenida en vez de la calle estrecha que ha sido durante los últimos 300 años?

NOTAS

1 Es un problema decidir si usar el presente o el pasado cuando se habla de las kaikos de los tsembagas. Las datos san de 1962-3. Desde entances, han ocurrido cambios rápidos e irrevocables en Papúa Nueva Guinea, incluyendo la independencia, la pacificación de grupos tribales en guerra y varios tipos de "modernización." No sé si las kaikos siguen más a menos camo eran, si se han transformado o extinguida. Básicamente, uso el tiempo pasado para describir los sucesos de 1962-63, y el presente cuando teorizo sobre ellas. Sin embargo, permanecen incoherencias que reflejan una incertidumbre con respecta al estada de esos entretenimientos rituales en Papúa Nueva Guinea y otras partes.

2 Al describir el kaika, sigo el informe de Rappaport (1968), cuya estudio es un modelo para examinar perfarmances rituales dentro de un contexta ecológico.

3 Una bolsa de lucha es un pequeño atado de "hojas can espinas macho de un árbol raro, no identificada, que crece en el kamnunga, llamado "árbol de la lucha," y de objetos personales del adversario, como cabello, fragmentos de hojas de taparrabos y tierra sacada de la piel del enemiga." (Rappaport 1968: 120). Se dice que apretar la bolsa contra el pecho y la cabeza da valor y aumenta la posibilidad de matar al enemigo. Lo que se pone en las bolsas de lucha se compra a neutrales que tienen parientes en el campo enemigo. Las bolsas de lucha son artículos de comercio. El hecha de que las usen en la danza pacífica muestra la relación entre danza y combate. En muchas partes de Asia las formas de performance han surgido de las artes marciales; todavía usan artes marciales coma entrenamiento y en rutinas de exhibición en el repertorio. Lo apuesto también es verdad: parte del estilo de las artes marciales se deriva de la danza, o al menos está estrechamente relacianada can ella.

4 The Native Tribes of Central Australia, *de Spencer y Gillen, tiene la ventaja, con respecto a obras más recientes, de describir tribus relativamente intactas, o que recién empezaban a entrar en contacta can los europeos invasores. En Australia, más aún que en América del Norte, cantacto significaba exterminio a alga muy cercano a la destrucción, en términos culturales y demográficos. En los últimos años ha habida un intento de corregir eso y se confiere ahora a los aborígenes mayor poder de decisión. En este respecto, el Instituto Australiano de Estudios Abarigenes, en Canberra, ha abierto el camino.*

5 Ese ritmo de preparaciones relativamente largas seguidas de una performance breve con una serie de performances dadas en un salo día es común en Australia. Ver Elkin, Berndt, y Berndt 1950; Berndt y Berndt 1964. Aunque el ritmo es aceptable en la música y la danza occidentales, es ajeno al teatro occidental, donde las preceptos aristatélicos exigen que una obra sea de una "cierta magnitud" con un claro "camienzo, medio y fin." De lo contrario, la obra no se considera "seria." La aparición del arte performativa en las setenta y ochenta ha carregido con éxito, si no repelido par completa, la ley aristotélica.

6 En Oceanía no era raro -hasta que se erradicaran las costumbres tradicionales- que las performances rituales fueran el centro de la vida de una persona. En sus análisis clásicas, Van Gennep (190B, reimp.

1960) describe los rituales de Papúa Nueva Guinea y de los aborígenes australianos como momentos críticos precedidos o seguidos de períodos más bien largos de relativa calma. Las performances son experiencias de clímax, mientras que las preparaciones continúan por meses y años, infiltrando y frecuentemente dominando la vida cotidiana de la gente. Ver Schechner 1988: capítulos 2 y 5; y Victor Turner 1969, 1974, 1982 y 1985.

7 Para la "re-presentación" y su relación con el Tiempo de Sueño, ver Eliade 1965.

8 Gould (1969: 120-28) ofrece un excelente informe de la íntima asociación entre sucesos, lugares especiales y decoraciones corporales. Ver también Roheim 1969. Los aborígenes siguen teniendo un sentimiento muy fuerte con respecto a la tierra, como los indios americanos. La lucha por Uluru -Ayers Rock para los australianos europeos- es emblemática del problema. Layton (1986) relata la historia de Uluru y de cómo, por fin, en noviembre de 1983, los euroaustralianos reconocieron que pertenecía a los aborígenes.

9 Las Tierras Altas del Este abarcan un valle central y muchos valles en estribaciones de las montañas circundantes, que se elevan a casi 4.600 metros de altura. Para 1970, las Tierras Altas contaban con una población de menos de 3 millones, con un promedio de 400 personas por pueblo. Por las características del terreno, muchos grupos locales tienen poco contacto entre sí -y hay muchas guerras y enemistades locales. Se hablan unas 500 lenguas, la mayoría de ellas mutuamente ininteligibles; de todas, la más extendida es una lengua que hablan sólo 130.000 personas. La lengua franca es el inglés y su versión local. Para información más detallada, ver Ward y Lea 1970.

10 Para un análisis de las más conocidas de esas reconstrucciones arqueológicas-antropológicas -las teorías de los "antropólogos de Cambridge"- ver Schechner 1988, cap. 1. Para una especulación diferente con respecto al teatro griego, ver Dodds 1951.

11 Joan MacIntosh, miembro de The Performance Group, fue mi compañera en el viaje a Asia de 1971-72, que constituye la base experimental de este ensayo. Además de Papúa Nueva Guinea, estuvimos en la India, Sri Lanka, Tailandia, Malasia, Indonesia, las Filipinas, Hong Kong y el Japón.

12 Burns 1972: 132. Este modo de mirar la experiencia común como teatro tiene sus raíces, por supuesto, en las antiguas tradiciones del teatrum mundi. *Goffman (1959, 1967, 1971 y 1974) ha hecho observaciones muy importantes sobre el tema. Ver también Geertz 1973, 1980a y 1980b; Victor Turner 1974, 1982 y 1986; y Schechner 1982 y 1985.*

13 Ver Brustein 1974. Para Brustein, teatro de noticias es "cualquier procedimiento histriónico que es el resultado de una colaboración entre personalidades dignas de noticia, un público vasto y los medios visuales e impresos (televisión, cine, publicación de libros, revistas y periódicos). En otras palabras, el teatro de noticias es cualquier suceso que confunde noticias con teatro y teatro con noticias" (p. 7). Estoy de acuerdo, pero creo que Brustein se equivoca cuando dice que "noticias" y "teatro" deben mantenerse separados. ¿Cómo puede lograrse tal cosa cuando los dos son por naturaleza tan interdependientes? Los dos son públicos, centrados en la acción, los dos buscan crisis. Además, a medida que la transmisión de noticias abandona la imprenta y se reubica en los medios visuales, las noticias se aproximan al teatro en el nivel técnico. Los problemas que surgen no se resuelven lamentando lo inevitable. Encontrar modos de comprender y luego controlar lo que pose será el único modo de lograr un resultado satisfactorio. Tomemos una zona limitada pero crucial: la ética de la información de noticias. Me refiero a que el modo de informar influye en la manera en que la gente reacciona ante lo que pasa. Todos sabemos que la información "objetiva" no lo es; que el contexto, para no hablar del modo de editar, da forma al contenido. Pero ¿la información se distorsiona simplemente a causa de las malas intenciones de los gerentes de noticias, o es que opera aquí una estructura profunda que condena al fracaso todo intento de objetividad? Por largo tiempo el drama ha tenido un propósito ético que se expresa no sólo de modo abierto sino en la estructura dramática. Los noticieros usan las mismas estructuras pero sin concederles concientemente sus propósitos éticos. O acaso deba decir sus propósitos retóricos, su intención de persuadir. Una ética inconciente, no examinada, reforzará automáticamente el status quo. O, como decía Brecht, permanecer neutral es apoyar al más fuerte. La necesidad entonces es obligar a los periodistas y editores a reconocer y enfrentar los sistemas de valores propios de su profesión. Queda todavía en duda que tal conciencia tenga por consecuencia cooperar con las causas del pueblo o reprimirlas/ oprimirlas todavía más. Ver también "Noticias, sexo y teoría de la performance" en Schechner 1985.

14 Esto es así hasta en la guerra, donde debe mantenerse un perpetuo desequilibrio de muertos. En los intercambios de la matanza de cerdos y los combates, el exceso de lo que se restituye es frecuentemente retórico: la afirmación enfática de que lo devuelto excede a lo adeudado. La permisibilidad de la retórica asegura una interrupción del escalamiento constante. En cambio, todo el mundo siente que las cosas están en desequilibrio, en constante necesidad de ser corregidas. Ojalá los ministerios de defensa de los "grandes poderes" aprendieran la misma lección.

15 Ketchak es una "canción de baile de los monos" popular en Bali. Combina antiguos elementos balineses con técnicas modernas concebidas para agradar a los turistas. Oyendo a los pobladores de las Tierras Altas, me pregunté sobre el estrato melanesio de la cultura balinesa.

16 Konrad Lorenz (1967) se detiene bastante en el desarrollo de las "ceremonias pacificadoras" entre los animales. Eibl-Eibesfeldt (1970) ofrece más descripciones técnicas. Lorenz describe una clase especial de ceremonia que se parece a lo que vi en Papúa Nueva Guinea.

> De todas las ceremonias de pacificación, de múltiples y diferentes raíces, la más importante para nuestro tema es la de los ritos pacificadores o de saludo, que han surgido de desviar la dirección de los movimientos agresivos. Difieren de las otras ceremonias ya descritas en que no inhiben la agresión sino que le imprimen otra dirección, apartándola de ciertos miembros de la misma especie y canalizándola hacia otros. Esa nueva orientación de la conducta agresiva es una de las invenciones más ingeniosas de la evolución, pero es todavía más que eso: donde se observan rituales de este tipo, la ceremonia se vincula con la

> individualidad de los que participan. La agresión contra un individuo particular es desviada de un segundo individuo, igualmente especifico, pero no se inhibe la dirección contra todos los otros miembros anónimos de la especie. De ese modo, surge la discriminación entre amigo y extraño, y por primera vez en el mundo, aparecen los vínculos personales entre individuos. (Lorenz 1967: 131-2)

O, como dicen los tsembagas: "los que vienen a nuestro kaiko vendrán también a nuestros combates". También importa notar que las ceremonias estudiadas por Lorenz eran ceremonias de saludos. Las danzas de las Tierras Altas pueden llamarse danzas de saludo.

17 *Ver E. T. Kirby 1975. Kirby entiende el shamanismo como "el 'gran trabajo artístico unitario' que se fragmentó en las varias artes performativas" (p. 6). También ver el capítulo "Shaman" en mi* Environmental Theater *(1973).*

18 *Las actividades performativas que van mucho más allá de lo que normalmente se considera "teatro de la comunidad" existen en Europa y América. Los amplios trabajos de Anna Halprin, Eugenio Barba y Augusto Boal son sólo tres ejemplos. Ver Lawrence Halprin 1969, Halprin y Burns 1974, Barba 1979 y 1986a y Boal 1979. También ver* The Drama Review (TDR) *27 (2) (1983), número dedicado al "teatro de raíces." Desde luego, lo que en Europa y América es un "movimiento" constituye el tipo más difundido de teatro y danza en muchas partes de África y Asia.*

19 *Jerzy Grotowski ha sido el primer pionero, pero de ningún modo el único practicante del parateatro. Ver Kolankiewicz 1978, Burzynski y Osinski 1979, Kumiega 1985 y Osinski 1986.*

20 *Ver Kaprow 1966 y 1983, y Montano 1981. Dice Kaprow:*

> Un tema del arte occidental, al menos desde la antigua Roma, ha sido el supuesto conflicto entre arte y vida... Dicho de modo simplista, el arte que se parece al arte postula que el arte se separa de la vida y de todo lo demás, mientras que el arte que se parece a la vida propone que el arte se conecta con la vida y con todo lo demás... El mensaje profundo de todo arte como arte es el de su carácter separado y especial, y el mensaje de todas las formas de arte como vida es la conexión y la conciencia de un ángulo amplio. (Kaprow 1983: 36, 38)
>
> *Kaprow enuncia luego 8 ideas que* "resumen las características del emergente arte como la vida." Entre ellas, resulta central el desplazamiento del lugar donde ocurre el arte, que sale de los museos, teatros, salas de conciertos, hacia "cualquier otro lugar del mundo real;" el borroneo intencional de las "posibles fronteras entre el arte como la vida y el resto de la vida;" y "el propósito terapéutico" del arte como la vida es "reintegrar los fragmentos de realidad que damos por sentados. No sólo intelectualmente, sino de modo directo, como experiencia -en este momento, en esta casa, en la píleta de esta cocina" (Kaprow 1983: 39).

21 *De los muchos documentos disponibles, ver especialmente "Naturalism in Theatre" (1880) de Émile Zola y "Naturalism in Theatre" de August Strindberg (1888), ambos reimpresos en Becker 1963.*

22 *FACT se reunió en Princeton del 2 al 6 de junio de 1974. Congregó a más de doscientos líderes del teatro estadounidense, con muchos más productores, directores o gerentes de teatros regionales y administradores profesionales. Había relativamente sólo unos pocos actores, directores y diseñadores. También la conferencia privilegió a New York, dado que fue organizada par Alexander H. Cohen, productor neoyorkino. Hubo once paneles que trataron varios problemas del teatro, pero lo importante ocurrió fuera del escenario, cuando individuos y grupos de interés intercambiaron -o no lograron intercambiar- ideas y opiniones. El Theater Communications Group (TCG), continuando lo que inició FACT, organiza cada dos años reuniones de supuestos líderes teatrales. El problema de esas reuniones es que se autoperpetúan. Nunca se incluye de un modo significativo a los que trabajan con grupos comunitarios, que son radicales en política y experimentales. De esos grupos, siempre asisten unos pocos para darle gusto a la salsa. Pero la mayoría de los que asisten son gente de teatros regionales. Subyacente en las reuniones de FACT y TCG, está la conciencia creciente de una realidad contradictoria: el teatro es marginal, en términos económicos, pero tiene un arraigo duradero en la sociedad. Por lo tanto, es necesario reunir las dos alas del teatro para embarcarse en una reflexión común sobre los problemas básicamente económicos que se relacionan con la supervivencia del teatro en el nivel institucional. Que la política pueda o deba mantenerse fuera de tales reuniones es otra cuestión. En cuanto a la estética, mejor olvidarse.*

23 *Después supe que las cosas no son simples, ni pueden nunca serlo. El antropólogo Edmund Carpenter me escribió una carta en la que me decía que la performance de los hombres de barro de ningún modo se origina en la práctica de Makehuku. "Esos hombres de barro los inventó un agente de viajes de la TAA australiana. No son antiguos ni tienen ninguna base en la estética de Nueva Guinea ni paralelos en ninguna otra parte." Queriendo resolver el asunto, escribí a la Biblioteca Nacional en Boroko, de Papúa Nueva Guinea. La respuesta que recibí no me ayudó. El bibliotecario de la sección de referencias revisó lo que tenían en Boroko y se puso en contacto con antropólogos locales y gente de teatro. No encontró información que resolviera la contradicción entre las dos "historias de orígenes" de los hombres de barro. Finalmente, la gente de Nueva Guinea me refirió al Museo de Historia Natural en Nueva York -donde Margaret Mead era curadora y de quien yo había tomado la hipótesis de "amenazados-par-el ataque-de-un-espíritu-maligno" en primer lugar (Mead 1970).*

24 *La anécdota de Brook es un buen ejemplo de lo que quiero decir con "preparaciones" más bien que ensayos. Ensayar es un modo de determinar una secuencia precisa de actos. Preparar es un estado constante de entrenamiento para que cuando surja la situación uno esté listo a "hacer algo apropiado." Las preparaciones son lo que hace un buen equipo de atletas. Muchas veces los que quieren improvisar piensan que una improvisación puede surgir espontáneamente del momento. Nada está más lejos de la verdad. Lo que surge espontáneamente es el momento mismo. La respuesta a esa situación se selecciona a partir de un repertorio conocido, rearreglado, adaptado a las circunstancias inmediatas; cuando se produce sin ansiedad, esa respuesta se une con el momento y da la impresión de una espontaneidad total. Muchas performances rituales no se ensayan, se preparan.*

25 *La invitación del jefe se debió a la fama de payaso que yo había adquirido en la isla. Aunque estuve en*

Bali sólo dos semanas, solía hacer can los chicos juegos en los que imitaba animales. Hice alga que los divirtió mucho: con las manas como cuernas, los atacaba como si fuera un taro enfurecido. Varias veces en algún autabús a un pueblo remoto, los chicos me reconocían y me hacían el gesto de las cuernas, riéndose. Es probable que me vieran como un extranjero extravagante, un poquito loco. En Tenganan el baile que hice en la perfarmance pública fue una variación del juega de los animales. En tadas partes apreciaron el canto profesional de MacIntosh. La gente se enojaba cuando ella no quería cantar. Especialmente en Nueva Guinea, casi cualquier cosa -un objeto, una relación, un suceso, una performance- puede ser artículo de intercambia; no hay cosa que ocurra que sea neutral o sin valar.

26 *A fines de los sesenta y comienzos de las setenta hubo performances basadas en esa premisa. Una familia del Greenwich Village vendió entradas a su deportamento para que los espectadores las miraran en su vida común. Por supuesto, la épica de la familia Laud en televisión llevó ese estila de drama documental a su final lógico: y así vimas cóma la familia cambió bajo el impacto de saber que las estaban mirando. En las ochenta, artistas de performance como Linda Mantana y Allan Kaprow están quebrando aún más la barrera arte/vida, o, quizás sea mejor decir, interdigitanda las dos clases de experiencia (ver Montano 1981 y Kaprow 1983).*

27 *La idea de no-exclusividad que superpone se usa cada vez más en las ciencias. "Las clasificacianes na necesitan ser jerárquicas y las constelaciones muchas veces se superpanen (se intersectan). Toda la idea de la clasificación jerárquica, sin superpasicianes (unidades mutuamente excluyentes), que tanto atrae a la mente humana se ha vuelta objeto de cuestianamiento. De los estudios hechos en una gran variedad de campos, la representación de la estructura taxonómica como canstelacianes superpuestas o camo ordenaciones aparece, de lejas, como la preferible. (Sokal 1974: 1121). Se "ubica" una performance usando las coordenadas de la eficacia y el entretenmiento.*

28 *Una noche, en* Commune, *del Perfarmance Graup, hubo una interrupción de más de tres horas. Durante ese tiempo, espectadores y actores llegaron a conocerse y a interactuar de modos muchos más reales que lo que suele darse en el teatro. Cuando continuó la obra, había un ambiente especial que abrozaba la perfarmance y le añadia fuerza -un sentido ritual de haber traspasado algo y de necesitar ahora completar el espectáculo. La cena en* Madre Coraje *fue un intento de seguir canstruyenda sabre esa clase de interacción/relación entre actores y espectadores que ocurrió en* Commune, *y que se da sólo raras veces -y par lo general como conflicto (ver Schechner 1973: 49-56).*

29 *El trabaja parateatral de Grotowski se describe con detalle en Burzynski y Osinski 1979, Kumiega 1985 y Osinski 1986. El parateatro no sólo involucraba a Grotowski sino a gente de su compañía que trabajaba par su cuenta en prayectas como* Terapia de Actuación, Vigilia, Meditaciones en voz alta *y* Resonancias, *que duraban de unas pocas horas a varias semanas y que usaban tada clase de espacios, desde habitaciones dande se hacían talleres a peregrinaciones por el campo.*